NICOLA SEVERINO

collana
ARTE COSMATESCA

ITINERARI COSMATESCHI

I pavimenti Cosmateschi e l’arte dei Cosmati nel Basso Lazio e Alta Campania

VOL. 1

LA CATTEDRALE DI FERENTINO

Roccasecca 2011

Prima edizione, Roccasecca (FR), 2011

Dedico questo lavoro a Daniela, Altea e Stella

Prefazione

L'arte cosiddetta "***cosmatesca***" è una particolare forma artistica che si sviluppò in alcune botteghe di artefici marmorari romani ad iniziare dai primi decenni del XIII secolo. Cosma si chiamavano alcuni di questi maestri. Lo sappiamo grazie alle firme che hanno inciso sulle loro opere e che oggi possiamo leggere in vari luoghi. Dal nome di Cosma, ad iniziare dalla seconda metà del diciottesimo secolo, iniziò la felice consuetudine di denominare tale arte "*cosmatesca*". In ordine cronologico, il termine "cosmati" venivà già utilizzato dal padre Guglielmo della Valle negli ultimi decenni del XVIII secolo. Lo si legge in una sua edizione del 1791 delle vite dei pittori di Giorgio Vasari, ma ancor prima in un suo discorso recitato nel 1788 nell'adunanza degli Arcadi, in cui trattando dell'arte cristiana disse "*che i Cosmati furon pittori, architetti e scultori in Roma a que' tempi, ne' quali il Vasari credeva perduta l'arte del disegno, e che essi valevan ben più del Cimabue*". Una vera esaltazione dell'arte cosmatesca, non c'è che dire! Ma chi fece, involontariamente, in modo che la parola "cosmatesca" diventasse il logo e il simbolo di quell'arte espressa dagli artisti marmorari romani del XIII secolo, fu Camillo Boito, il primo autore a trattarne scientificamente e con qualche approfondimento. Così egli scriveva ai primordi della riscoperta di quest'arte[1]: "*Sebbene la parola sia piuttosto brutta, noi prendiamo ardire di apporre all'architettura, della quale trattiamo, il nome di* Cosmatesca*; perché appunto con la famiglia che da Cosimo, o Cosma, uno de' suoi, trasse né moderni il cognome generale di Cosmati…*". Ed è importante evidenziare come l'autore già preveda una generalizzazione del termine che poi, nel tempo, andrà confusamente abbracciando tutta l'arte "*musivaria et quadrataria*" che interesseranno i principali edifici religiosi di Roma e del Patrimonio di San Pietro. Ancora a Boito voglio rifarmi per sottolineare un dettaglio che

[1] Camillo Boito, *L'Architettura Cosmatesca*, in *Giornale dell'Architetto Ingegnere ed Agronomo*, Anno VIII, Milano, 1860.

potrebbe sfuggire ad un superficiale approccio all’analisi di ques’arte. Infatti, egli stesso si rende conto che i veri Cosmati operativi nell’urbe e nel territorio del Lazio sono pochi. Stando alle iscrizioni non sarebbero più di sette in tutto. Senza entrare nel merito di un conteggio preciso, sembra che il numero totale degli artisti in questione non potesse essere di molto maggiore e bisogna, pertanto, tenere conto che la maggior parte dei pavimenti musivi e degli arredi delle chiese di Roma e del Lazio furono realizzati da questi pochi maestri. E’ ovvio, quindi, ipotizzare che essi fossero a capo di importanti botteghe marmorarie in cui lavoravano altri dipendenti tra manovali, apprendisti e via dicendo, costituendo quella necessaria forza lavoro per realizzare le opere che ci hanno lasciato.
Possiamo, quindi, ragionevolmente distinguere due periodi: uno che si può definire “precosmatesco” e che inizia con Magister Paulus nell’anno 1100 e termina all’incirca nel 1180-1190 con l’inizio della bottegha di Lorenzo; l’altro, ad iniziare dal 1185 circa fino al 1250, più propriamente “cosmatesco”, come definito da Boito, che si fa iniziare dall’apporto artistico di Lorenzo e il figlio Iacopo, e della relativa bottega che vede il massimo dello sviluppo con Jacopo, Cosma I e i figli Luca e Iacopo II.

Sulla base di questa cronologia e del fatto che tra i principali lavori dei “veri” Cosmati, si colloca l’architettura della nota cattedrale di Civita Castellana, nel 2010 è stato per la prima volta celebrato l'ottavo centenario dei Cosmati che lavorarono appunto in quel luogo. Ci troviamo, quindi, in piena "rinascita" della riscoperta ed approfondimento di questa antica cultura. Ma noi risaliamo ancora più indietro nel tempo, fino a quando l'abate Desiderio decise di rinnovare a nuovo splendore l'abbazia di Montecassino. Per questo egli, non trovando in Roma scuole di artigiani che soddisfacessero ai suoi desideri, volle radunare al suo cospetto schiere di maestranze da Costantinopoli specializzate nell'arte del mosaico pavimentale e da intarsio per gli arredi liturgici. Tali

maestranze furono, inoltre, incaricate di aprire scuole, di insegnare e divulgare la loro arte in Roma e nel Lazio. Fu proprio da questa scuola che, probabilmente, venne fuori il primo marmorario romano famoso, ***Magister Paulus***, il quale lavorò oltre che a Roma, anche nel *Patrimonium Sancti Petri*. Siamo nel 1100, ed egli fu precursore e capostipite dei Cosmati. I lavori che i decoratori e mosaicisti di Costantinopoli realizzarono nell'abbazia di Montecassino, rappresentano il primo esempio di arte che chiameremo ***precosmatesca***, così come i pavimenti che furono realizzati in epoca anteriore alla comparsa dei primi veri Cosmati.
Montecassino, dunque, è ancora una volta la culla dell'arte e della cultura che guida lo sviluppo della civiltà medievale a sud di Roma. Dal lavoro dei maestri di Costantinopoli si ebbe poi un irradiamento nel territorio circostante dell'arte del mosaico pavimentale precosmatesco che ritroveremo in molte delle abbazie realizzate dall'Abate Desiderio, soprattutto nel territorio di Capua dove dovettero essere all'opera *magistri* locali, a volte forse affiancati da alcuni dei maestri romani che si spostarono a sud di Roma, chiamati a collaborare alla realizzazione delle opere.

Questo studio è il risultato di una ricerca non ancora terminata e durata molti mesi in cui l'autore ha analizzato personalmente tutti i pavimenti precosmateschi e cosmateschi e le opere d'arte degli arredi liturgici dei luoghi di culto del Basso Lazio ed Alta Campania. L'intento è quello di offrire al lettore una panoramica di questi tesori d'arte, forse troppo spesso dimenticati. Soprattutto per il territorio predetto a cui è particolarmente rivolta la nostra attenzione.
Una appassionante ricerca realizzata per la prima volta in tempi moderni (tutti gli studi principali sull'argomento, infatti, si riconducono essenzialmente alle botteghe romane e ai lavori che eseguirono nell'Alto Lazio) e arricchita da innumerevoli e meravigliose immagini che più di ogni altra parola sapranno meravigliare il lettore.

GENEALOGIA DEI COSMATI

Per tracciare una cronologia corretta, è necessario generalizzare il significato del termine “cosmati” , che di fatto riguarderebbe la sola famiglia di Cosma I e Cosma II, cioè i prosecutori della bottega di Lorenzo di Tebaldo, comprendendo tutta quella schiera di personaggi che si sono succeduti nell'arco di un paio di secoli, a partire dal capostipite *magister Paulus* e considerando anche alcune famiglie e personaggi che in modo indipendente hanno strettamente collaborato con i maestri marmorari romani.

Magister Paulus

E' il capostipite da cui si fa iniziare la cronologia dei Cosmati. Se egli non ci avesse lasciato la sua firma "magister Paulus" sul pluteo della recinzione presbiteriale del duomo di Ferentino (FR), forse oggi non saremmo a conoscenza neppure della sua esistenza. Nulla si sa, infatti, della sua vita, e nemmeno del suo cognome. A lui sono state riferite diverse opere, ma solo forse sulla base di una datazione storica dei reperti e su presunte similitudini stilistiche nei disegni geometrici di alcuni pavimenti. Attribuzioni che, d'altra parte, non si potrebbero altrimenti riferire a inesistenti o sconosciuti marmorari romani del genere cosmatesco, nel periodo che va dal 1099 al 1122. Egli operò specialmente sotto il pontificato di Pasquale II, che si potrebbe definire il "papa precosmatesco" considerato lo slancio che egli diede a quest'arte durante gli anni del suo papato. Siamo, perciò, sempre in periodo "precosmatesco" per definizione, dato che i "Cosma" artisti arriveranno solo un secolo dopo! Quindi, come detto, sulla base della possibile datazione delle opere, sono attribuiti a *magister Paulus* i pavimenti della chiesa di San Clemente, dei Santi Quattro Coronati (periodo 1084), la cattedra di S. Lorenzo in Lucina, il pavimento della Basilica di S. Pietro in Vaticano (circa 1120) e, una mia scoperta, l'attribuzione del pavimento della chiesa del monastero di S.

Pietro a Villa Magna, nel territorio di Anagni. Sempre solo in base ad accostamenti stilistici e formali nei disegni geometrici e nelle tessere marmoree utilizzate, vengono ancora a lui attribuiti i pavimenti delle chiese di S. Maria in Cosmedin, San Benedetto in Piscinula, S. Antimo a Nazzano Romano, Santi Cosma e Damiano, S. Croce in Gerusalemme e Sant'Agnese in Agone. *Magister Paulus* è il primo artista marmorario romano che conosciamo ad allontanarsi dall'urbe per lavorare nel *Patrimonium Sancti Petri*, ma non sappiamo fin dove si è spinto, oltre Ferentino ed Anagni. Potrebbe aver collaborato a Montecassino, nei decenni successivi alla consacrazione della Basilica per gli arredi liturgici, i quali dovevano essere certamente tra i più splendidi e grandiosi, come è facile immaginare. Potrebbe essere interessante accostare una sua probabile collaborazione con i primitivi pavimenti musivi delle basiliche benedettine fondate da Desiderio, come S. Angelo in Formis o S. Benedetto in Capua, se non addirittura quelli dell'abbazia di S. Vincenzo al Volturno. Non possiamo dire più di tanto, né sull'artista, né sul suo operato, ma siamo fieri di avere la sua prestigiosa firma qui, vicino a noi, nel duomo di Ferentino.

Discendenti di Magister Paulus

Da Paulus discendono almeno quattro figli che hanno ereditato la sua arte:

Giovanni, Angelo, Sasso (o Sassone) e Pietro

i quali hanno continuato a tenere in vita la bottega paterna, a migliorarla e a renderla ancora più famosa depositandone i meriti direttamente nella storia dell'arte medievale italiana. Questi quattro artisti dominarono tutto il periodo che va dal 1120 circa al 1200. Lavorarono, da buoni fratelli, a volte insieme e a volte separatamente. Così, Giovanni, Angelo e Sasso realizzarono un famoso ciborio, purtroppo andato perso,

nella chiesa di Santa Croce in Gerusalemme, continuando così l'opera maestra del padre iniziata nelle basiliche romane. Tutti e quattro insieme, invece, costruirono il meraviglioso ambone e altri arredi nella chiesa di S. Lorenzo fuori le mura, sui quali ci hanno lasciato la data del 1148; curarono, inoltre, gli arredi scomparsi delle chiese dei Santi Cosma e Damiano e di San Marco. E di questi non si sa altro.

Nicola d'Angelo (figlio di Angelo)

Abbiamo invece notizia del figlio di Angelo, Nicola che si distinse come un grande artista architetto e decoratore nella seconda metà del XII secolo. Soprattutto, sappiamo che egli lavorò spesso e volentieri fuori Roma e in particolare nel Basso Lazio. Egli arrivò trionfante a Gaeta, da grande artista, dopo aver realizzato il meraviglioso atrio colonnato di S. Giovanni in Laterano, considerato un'opera prima tra i portici e i chiostri capitolini del XIII secolo. Nella città marinara di Gaeta respirò aria di spensieratezza, di svago e di meravigliosa ispirazione artistica con un golfo panoramico che affaccia su un mare azzurro cristallino. Infatti, a poca distanza egli innalzò il grandioso campanile del duomo e, molto probabilmente, realizzò altre piccole opere pavimentali e di arredo nella chiesa di S. Lucia e nella stessa cattedrale. Sfortunatamente non mi è stata data la possibilità di esaminare tali opere e quindi non posso esprimermi in modo esplicito su di esse, ma è presumibilmente realistico che tali opere siano da attribuire al suo operato negli anni che visse a Gaeta per la costruzione del campanile della cattedrale. Sempre a Nicola d'Angelo, sono riferiti alcuni lavori nella chiesa di San Bartolomeo all'Isola Tiberina e il grandioso candelabro per il cero pasquale in San Paolo fuori le mura che fortunatamente ha firmato insieme all'altro grande artista Pietro Vassalletto, padre di quel Vassalletto non bene identificato per nome che per noi diventa "Vassalletto II". Egli firmò la cattedra vescovile e il candelabro del cero pasquale nella cattedrale di Anagni.

Famiglia Rainerius

Nicola, Pietro Giovanni, Guittone e Giovanni figlio di Guittone

Più o meno nello stesso periodo in cui i figli di *Paulus* lavoravano in Roma e nel Basso Lazio, un'altra famiglia, quella dei Ranuccio o Rainerius, portava avanti in modo indipendente la stessa arte in alcune città nel Lazio settentrionale. Conosciamo il nome di Rainerius perchè si trova inciso in una porzione del pavimento cosmatesco dell'abbazia di Farfa in Sabina (anche se non può essere dato per scontato che egli fu l'autore di detto pavimento e che la lastra, come spesso accadeva, potrebbe essere stata collocata al suo posto nel corso dei secoli seguenti) e ancora in un frammento di finestra del monastero di S. Silvestro in Capite, stavolta unito ai nomi dei suoi figli Nicola e Pietro. Questi, a loro volta, lasciarono la propria firma sulla facciata della chiesa di S. Maria in Castello a Tarquinia nel 1143. Nicola ebbe due figli, Giovanni e Guittone, con i quali realizzò il ciborio dell'abbazia di S. Andrea in Flumine a Ponzano Romano e nel 1170 lo ritroviamo ancora con uno dei figli a costruire l'altare maggiore del duomo di Sutri, in provincia di Roma. Giovanni e Guittone invece, ritornarono a Santa Maria in Castello a Tarquinia nel 1168, cioè 25 anni dopo che vi era stato il padre, e vi realizzarono il ciborio. Continuando la tradizione, il figlio di Guittone, Giovanni, fu ivi chiamato nel 1209 a costruire l'ambone per il completamento dell'arredo presbiteriale. Questo Giovanni di Guittone, è lo stesso artista che costruì, nello stesso stile romano, l'ambone nella chiesa di S. Pietro ad Alba Fucens.

Lorenzo di Tebaldo e i "Cosmati": Lorenzo e Iacopo

La famiglia dei veri Cosmati, si fa risalire al marmorario Lorenzo di Tebaldo e il loro operato ad iniziare da 1162, data ricavata da una iscrizione scomparsa che si trovava nella

chiesa di Santo Stefano del Cacco a Roma. Non vi è certezza assoluta, ma gli studiosi propendono per questa soluzione cronologica. Per certo, invece, si sa che Lorenzo e Iacopo lavorarono insieme nel 1185, come attesta l'iscrizione su un pezzo di architrave, ora conservata nel seminario arcivescovile del duomo di Segni. A partire da questa data, l'operato della bottega di Lorenzo cresce sempre più, insieme alla collaborazione del figlio Iacopo, che da allievo passa al ruolo primario di artista alla pari del padre, nelle realizzazioni di grandi opere come il ciborio purtroppo scomparso dei Santi Apostoli a Roma, e i lavori relativi al portale e alle opere cosmatesche della cattedrale di Civita Castellana. L'opera di Iacopo di Lorenzo e dei figli ebbe grande successo, grazie soprattutto ai favori del nuovo papa Innocenzo III, tanto che si ha ragione di credere che egli ne divenne l’architetto di fiducia, riuscendo così ad ottenere eccellenti committenze in Roma e nel Lazio, nonché alti titoli di carica. Ad iniziare dal 1205, le opere di Iacopo di Lorenzo si susseguono a ritmo serrato, come il portale di San Saba e l'inizio dei lavori al grande portico del duomo di Civita Castellana; quasi contemporaneamente realizza il pavimento del duomo di Ferentino e il chiostro del monastero di S. Scolastica a Subiaco.

Cosma I, figlio di Iacopo di Lorenzo e i figli: Iacopo II e Luca

Dal 1210 abbiamo testimonianze della prima collaborazione tra Iacopo di Lorenzo e il figlio Cosma I, il primo e principale responsabile delle definizioni adottate di "cosmati" e "cosmatesco". La coniugazione artistica tra i due, infatti, inizia con il completamento dei lavori del portico della cattedrale di Civita Castellana, appunto nel 1210, ragione per cui oggi si festeggia l'ottavo centenario dei Cosmati nella città civitonica. In seguito Cosma lavora al portale del monastero di S. Tommaso in Formis e queste sono le opere dimostrate

dalle iscrizioni storiche tra padre e figlio. Poi la fantastica storia dei Cosmati continua con il solo Cosma I in quanto il padre, Iacopo di Lorenzo, esce dalla scena quasi contemporaneamente alla morte di Papa Innocenzo III, nel 1216. Cosma I lavora a Roma dove realizza il ciborio nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, mentre attorno al 1224 viene chiamato ad Anagni per i grandiosi lavori di decorazione e ammodernamento della cattedrale. Qui, da solo, realizza il pavimento, stavolta davvero "cosmatesco", e nel 1231 esegue lavori di sistemazione dell'altare di San Magno nella cripta della cattedrale dove, insieme ai figli Iacopo II e Luca, realizza anche il pavimento. La famiglia cosmatesca è forse ancora tutta unita ad Anagni, quando terminati i lavori nella cripta di San Magno, sono incaricati di realizzare un pavimento musivo nella locale chiesa di San Pietro *in Vineis*, probabilmente a partire dal 1232 fino al 1235. Un periodo questo che qui propongo per la prima volta, per colmare una lacuna storica relativa a questa bottega di marmorari di cui niente di più si sapeva fino ad oggi. Da Anagni, quindi, si spostano a Subiaco dove completano il chiostro di S. Scolastica fino al 1240. Da questo momento in poi, sembra perdersi ogni traccia della bottega di Cosma I, ma chi scrive ne trova una, per deduzione, ma sicuramente certa che fa rivivere questi artisti, o forse uno solo di essi, nel 1247, al loro ritorno nell'urbe. Di questa notizia farò approfondimento nelle mie ricerche sui pavimenti precosmateschi di Roma.

Pietro Vassalletto, Vassalletto II e Drudo de Trivio

Dalla seconda metà del XIII secolo è testimoniata l'opera di un'altra famiglia di marmorari che erano collaboratori e forse rivali dei Cosmati: i Vassalletto, mentre contemporaneamente un'altro grande artista romano si affaccia sulla scena, egli si chiama Drudo de Trivio.

Pietro Vassalletto è il primo grande artista di questa famiglia e si ritiene che egli realizzasse, in collaborazione con Nicola

figlio di Angelo della famiglia di *magister Paulus*, il candelabro per il cero pasquale del duomo di Gaeta, opera interamente scolpita invece che intarsiata di lavori musivi, e che attualmente non è ancora accessibile al pubblico! Ma il capolavoro assoluto di Pietro Vassalletto è il chiostro di San Paolo fuori le mura e, maggiormente, il chiostro di San Giovanni in Laterano, realizzato tra il 1220 e il 1230. Il figlio, di cui non sappiamo il nome e che chiameremo semplicemente Vassalletto II, realizzò alcuni lavori di completamento del suddetto chiostro e gli arredi del duomo di Anagni, come la splendida cattedra vescovile e il candelabro del cero pasquale, entrambi firmati. Ancora a lui si deve, probabilmente, un'altra mia scoperta relativa ad un piccolo tabernacolo cosmatesco di cui tratterò nel descrivere la chiesa di San Giacomo in San Paolo ad Anagni.

Drudo de Trivio eseguì il ciborio del duomo di Ferentino, e con Luca, figlio di Cosma I, firmò uno dei due plutei conservati nella sacrestia del duomo di Civita Castellana. Con il figlio Angelo firmò nel 1240 l'iconostasi del duomo di Civita Lavinia. La sua firma compare anche sui resti in S. Francesca Romana e nel Museo delle Terme a Roma. Secondo Giovannoni, che ha studiato a fondo questo artista, pare che egli si chiamasse "de Trivio" perchè la sua bottega di marmorario si trovava nel rione Trevi in Roma, dell'omonima famosa fontana.

Pietro Oderisi

Dal 1250 in poi inizia ad affermarsi il gusto gotico che influenza totalmente gli arredi presbiteriali e soprattutto i monumenti funebri. Pietro Oderisi è ricordato come autore delle tombe "cosmatesche" di Clemente IV e Pietro di Vico nella chiesa di S. Francesco a Viterbo e, curiosamente, diventa il primo esportatore dell'arte cosmatesca fuori d'Italia, realizzando il pavimento del coro ed altri arredi nell'abbazia di Westminster.

Cosma di Pietro Mellini

artista che diede vita ad una bottega simile a quella di Cosma, tanto da essere spesso confusa con essa in passato, ma operante dal 1280 in poi, quindi nulla a che fare con Cosma I che aveva lavorato più di mezzo secolo prima. I suoi figli, Deodato, Giovanni e Iacopo, sono famosi per aver realizzato diverse opere cosmatesche, soprattutto arredi funerari. In particolare, Giovanni di Cosma, produsse lavori che rivelano una forte influenza dell'arte di Arnolfo di Cambio. Quest'ultimo artista costituirà un punto di riferimento nello studio del passaggio dal modo "romano" al "gotico".

Artisti isolati

Tra gli altri artisti isolati, sono da ricordarsi Pietro de Maria che lavorò tra il 1229 e il 1233 al chiostro dell'abbazia di Sassovivo; un certo *Johannes presbyteri romani* con il figlio; un'altro marmorario di nome Alessio e un frate domenicano, certo Pasquale, autore del candelabro di S. Maria in Cosmedin.

PRECURSORI (PRE-COSMATI)

Le parole in corsivo indicano che l’opera è attribuita all’artista e non è firmata

MAGISTER PAULUS (1108-1110)	Ferentino. Cattedrale. *Ciborio* Vaticano, Casino di Pio VI, *lastre di plutei* smembrati dal presbiterio di San Pietro
Giovanni, Pietro, Angelo e Sasso (1146)	Santa Croce in Gerusalemme (*Ciborio*); San Lorenzo fuori le mura (*ciborio*); San Marco (*ciborio*) Santa Maria in Cosmedin, *plutei e*

	pavimento; Sant'Ivo, *pavimento* San crisogono, *pavimento*
Nicola d'Angelo (1145-1180)	Narni, *chiesa borgo San Gemini* Gaeta, cattedrale, *campanile*, *ambone e candelabro pasquale* Chiesa S. Lucia, *plutei* San Giovanni in Laterano, *portico* Terracina, *campanile, candelabro e pulpito* Sutri, cattedrale, *altare maggiore* San Bartolomeo all'Isola (restauro), *ciborio* ed altri lavori scomparsi (collaborazione con Jacopo di Lorenzo) Basilica Ostiense, *cero pasquale* (con Vassalletto Pietro)
Drudo de Trivio (1146 circa)	Ferentino, *Ciborio* Santa Francesca Romana Palazzo Venezia, *lavabo* Civita Lavinia, *architrave del ciborio* di marmo dell'altare maggiore, *pavimento* (tutto scomparso)
I COSMATI	
Lorenzo di Tebaldo (1162-1190) Lorenzo e Jacopo suo figlio	S. Stefano del Cacco a Roma, *altare* maggiore (con suo figlio Jacopo); S. Maria in Aracoeli, *Amboni*, *pavimento* navata centrale S. Pietro in Vaticano, *ambone* distrutto Subiaco, Sacro Speco Segni, Cattedrale, *ornamenti* Civita Castellana, cattedrale S. Maria di Falleri, *portale*

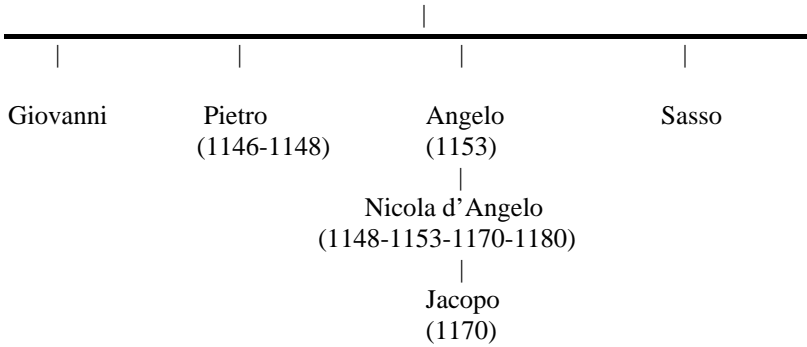
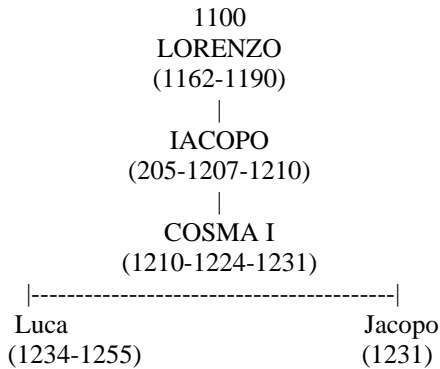
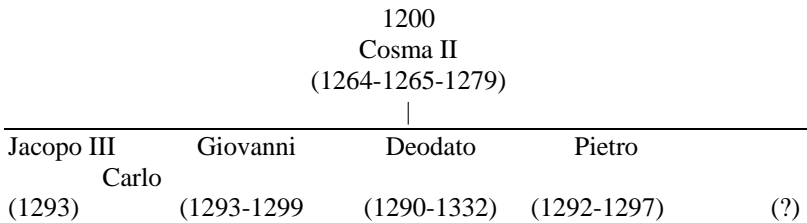
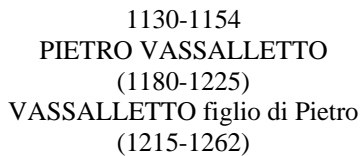
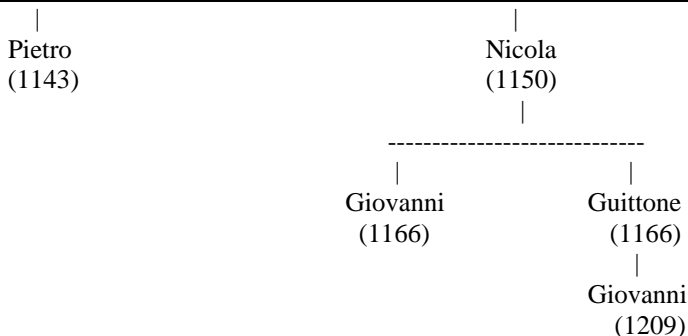
Jacopo I, figlio di Lorenzo Da solo e con suo figlio Cosma	Civita Castellana. cattedrale: Una delle *porte*. *Portico* con suo figlio Cosma. San Tommaso in Formis, *portale* S. Alessio, *colonnine* dietro altare maggiore (da S. Bartolomeo all'Isola) San Saba, *portale*, *pavimento*, *ciborio e portichetto* nel 1205 Ferentino, *Pavimento* (testimoniato da manoscritto)
Cosma, figlio di Jacopo	Civita Castellana (con il padre Jacopo) S. Tommaso in Formis (con il padre Jacopo) Anagni, *pavimento* della cripta, 1231 (con i figli Luca e Iacopo II). Orvieto, duomo, *soffitto* navata centrale
Pietro di Cosma Mellini 1292-1297	
Adeodato, o Deodato figlio di Cosma Mellini	Santa Maria Maggiore Santa Maria in Cosmedin, *Ciborio* Santa Maria Maddalena in S. Giovanni in Laterano, *ciborio* andato distrutto Tivoli, San Pietro in Colonna
Giovanni di Cosma Mellini	S. Giovanni in Laterano, *altare* S. Maria sopra Minerva, *tomba* del vescovo Durante S. Maria Maggiore, *tomba* del vescono Golsalvo Santa Balbina, *tomba* del cappellano Surdi S. Maria in Aracoeli, *tomba* del cardinale d'Acquasparta e altre tombe a lui attribuite S. Giovanni e Paolo, *ciborio*
Luca, figlio di Cosma	Anagni, *pavimento* della cripta della cattedrale Subiaco, *chiostro* S. Scolastica

Cosma di Pietro Mellini (1264-1279)	San Giorgio in Velabro, *portico* Sancta Sanctorum alla Scala Santa
Iacopo III figlio di Cosma Mellini	
Lucantonio figlio di Giovanni di Cosma	S. Giovanni in Laterano (col padre)
VASSALLETTO	
Vassalletto padre di Pietro (1130)	SS. Cosma e Damiano, *sepolcro* del cardinale Guido
Pietro Vassalletto 1180-1226	S. Paolo fuori le mura, *chiostro, Candelabro* (con Nicola d'Angelo), *restauro e portico.* S. Pietro in Vaticano, *ambone* (con i cosmati Lorenzo e Jacopo di Tebaldo) San Giovanni in Laterano, *chiostro* (con il figlio)
Vassalletto figlio di Pietro 1225-1262	S. Giovanni in L., *portico* (con il padre lo termina da solo) S. Lorenzo f.m., chiostro, plutei, sedia vescovile S. Saba, *plutei* Civita Lavinia con Drudo de Trivio Viterbo Anagni, *candelabro e cattedra episcopale*
Nicola Vassalletto	Sassovivo, *chiostro*
ALTRE FAMIGLIE E ARTISTI ISOLATI	
Ranuccio figlio di Giovanni	Toscanella e San Silvestro in Capite a Roma SS. Nereo e Achilleo, *portale*
Pietro e Nicolò figli	Corneto Tarquinia, chiesa S. Maria in

di Ranuccio	Castello
Giovannie Guittone figli di Nicolò	Ponzano Romano, chiesa S. Andrea, *ciborio* Corneto-Tarquinia, chiesa di S. Maria in Castello, *ciborio*
Giovanni Ranuccio	Fondi, *ambone*
Giovanni figlio di Guittone	Corneto-Tarquinia, chiesa di S. Maria in Castello, *ambone* Alba Fucense, chiesa di S. Pietro, *ambone*
Pasquale frate domenicano marmoraro romano	Roma, Viterbo Anagni S. Maria in Cosmedi, *candelabro* per il cero pasquale
Magister Cassetta XIII sec.	Anagni, Palazzo Palestrina Trevi nel Lazio, castello Guarcino Frosinone Silvamolle

PIETRO MELLINI
1200
Cosma II
(1264-1265-1279)

Jacopo III Giovanni Deodato Pietro
Carlo
(1293) (1293-1299 (1290-1332) (1292-1297) (?)

VASSALLETTO
1130-1154
PIETRO VASSALLETTO
(1180-1225)
VASSALLETTO figlio di Pietro
(1215-1262)

RANUCCIO O RAINERIO di Giovanni Marmoraro

La poesia geometrica dei Cosmati

Nell’osservare le opere dei Cosmati, non si può evitare di riflettere sul significato non solo decorativo, ma anche simbolico, religioso e filosofico di un'arte che affascina già al primo sguardo. L'arte cosmatesca è come un sunto e perfezionamento dell'*opus sectile* del mondo romano e bizantino. Non tutto ciò che vediamo nelle varie opere, pavimentali e decorative è una novità inventata dai Cosmati. Molti dei *patterns* (in seguito utilizzerò spesso questo termine) geometrici utilizzati (pavimenti musivi), ogni decorazione (candelabri tortili per il cero pasquale e decorazioni di amboni e iconostàsi), li ritroviamo già nel mondo classico, romano e bizantino. I Cosmati però crearono l'arte di dare nuova vita a questo classicismo antico, celebrando nella perfezione delle esecuzioni, e nelle innovazioni architettoniche (chiostri cosmateschi, campanili), tutto il meglio che di quella cultura classica avevano ereditato, integrandola in un contesto artistico che ne esaltasse gli elementi simbolici e mistici che tanto importanti erano negli arredi liturgici e nelle pavimentazioni di edifici religiosi. Un simbolismo studiato in una perfetta fusione tra l'architettura strutturale della chiesa e gli elementi di arredo, per risaltare il significato religioso di ogni minimo particolare e che degnamente dovevano introdurre il fedele nel suo cammino

spirituale fino al luogo principale: il presbiterio. Per suggellare questa fusione di elementi simbolico-religiosi, i Cosmati presero spunto da ciò che di più "moderno" vi era ai loro tempi: la geometria sacra che stava per generare i capolavori delle cattedrali gotiche.

Ogni fascia decorativa, ogni disegno geometrico, vanno a fare parte di un disegno dal significato universale, che parla un linguaggio universale di bellezza, di amore e di fede che ha per compito di condurre il fedele attraverso i suoi minuti passi sulla strada della speranza per il paradiso. I Cosmati non ci hanno lasciato dei libri di carta, dei manoscritti in cui spiegassero dettagliatamente le idee, le soluzioni, le intenzioni con qui seguivano un approccio al lavoro di architetti, decoratori e marmorari al servizio delle case di Dio e della potenza del Papato; ma le loro opere parlano il linguaggio universale del medioevo, della simbologia esoterica, scientifica, mistica e religiosa. Il numero aureo, i numeri primi, le proporzioni architettoniche, le similitudini e le infinite immagini dei bestiari, erano la loro fonte ispiratrice primaria. Nei primi anni del '900, il matematico Sierpinski scoprì le proprietà frattali delle figure geometriche come i triangoli, da cui la riproduzione di figure simili in livelli successivi, sempre più fitti, diede il nome di "triangolo di Sierpinski". Ebbene questa proprietà dei frattali la ritroviamo esattamente identica nel concetto e nella geometria in molti dei pavimenti e plutei cosmateschi. I Cosmati usavano la geometria frattale nel 1200!! Forse in modo inconsapevole, ma che significato aveva per loro l'applicazione ad opere d'arte come pavimenti musivi e decorazioni di plutei questa similitudine delle figure geometriche frattali? E' quanto ancora si sta studiando oggi.

Lo stile dei Cosmati

Ereditando dall'antichità classica gli elementi fondamentali dell'arte dell'*opus alexandrinum* e dell'*opus sectile*, e influenzati dalle forti correnti artistiche bizantine e islamiche, i Cosmati hanno plasmato tutti questi elementi, fondendoli con le loro caratteristiche locali, proprie delle prime botteghe marmorarie romane. Il risultato è davanti agli occhi di tutti, in quelle opere monumentali che possiamo ammirare soprattutto in Roma, dove la *rennovatio* interessò in particolar modo le chiese paleocristiane. E' proprio in questo contesto che possiamo renderci conto maggiormente come i Cosmati non fossero solo marmorari decoratori, ma architetti di grande pregio, anche se limitatamente ad opere bidimensionali. I chiostri di S. Paolo fuori le Mura, di S. Giovanni in Laterano, del monastero di S. Scolastica a Subiaco, come anche il campanile del duomo di Gaeta e i portici di S. Lorenzo fuori le Mura e, maggiormente, quello del duomo di Civita Castellana, ne costituiscono un esempio dimostrativo eccellente sulle quali grande attenzione è stata riservata negli ultimi tempi dai maggiori studiosi.
Ed è per proprio per questo che qui tratterò quasi esclusivamente delle opere pavimentali, e più marginalmente degli arredi liturgici e opere decorative musive, mentre non tralascerò la parte architettonica su cui è già stato scritto tutto in alcuni saggi pubblicati pure di recente.

Come in tutte le arti, anche in questa dei Cosmati, possiamo cogliere degli elementi stilistici fondamentali che si ripetono di volta in volta come nella riproposizione di un preciso disegno di base, sul quale poi poter lavorare a seconda delle esigenze specifiche che le diverse situazioni richiedono. Questi elementi possono così essere classificati per quanto riguarda le opere pavimentali.

Generali

1) L'impiego di una fascia che attraversa per buona parte la navata centrale della chiesa, con l'intento di ottenere una suddivisione bilaterale simmetrica della pianta del monumento;

2) Il riempimento con ripartizioni rettangolari regolari delle zone relative al resto della pavimentazione nelle navate laterali;

Specifici

1) L'impiego ricorrente di serie di *guilloche* con dischi di porfido di diversi colori;

2) L'impiego mirato di *quinconce* singoli, o avviluppati in serie, o giustapposti, con dischi di porfido, uniformi o tessellati;

3) Rettangoli, quinconce o quilloche di riempimento nei pressi del presbiterio

4) Raramente l'uso di forme geometriche monumentali, come stelle ottagonali, quale motivo di interruzione delle fasce di guilloche o quinconce al centro della navata della chiesa.

Materiali

I marmorari romani attingevano dalla grande fabbrica di Roma imperiale il materiale marmoreo per realizzare le loro opere. In particolare essi facevano largo uso del porfido ricavato da materiale di spoglio delle antichità romane, come il verde antico, il rosso antico, il giallo antico, ecc. insieme a tutto il campionario dei marmi che venivano utilizzate dalle botteghe romane: il serpentino, il pavonazzetto, lo statuario, il

cipollino, ecc.

Patterns geometrici

Da quanto ho avuto modo di vedere nei pavimenti cosmateschi, ma soprattutto sulla base dei pavimenti musivi dell’antichità che sono stati di recente scoperti e divulgati, posso dire quasi con certezza che i Cosmati poco o nulla hanno inventato da parte loro nella scelta dei motivi geometrici pavimentali realizzati. Tutti, o quasi tutti, i patterns geometrici che hanno utilizzato sono ripresi in modo identico dall'antichità classica, dai pavimenti romani e da quelli bizantini. Ad iniziare dalla scuola da cui scaturì il pavimento dell'abbazia di Montecassino (1071) voluto dall'abate Desiderio, i Cosmati hanno riprodotto gli stessi giochi geometrici, aggiungendo poco di personale che non sia un retaggio dell'arte bizantina. I pavimenti delle chiese di Costantinopoli ne sono una testimonianza diretta. Il sapiente gioco di riutilizzo e di fusione di questi elementi geometrici, è invece quanto di meglio potessero fare i Cosmati nel fare propria un'arte antica e riproporla con spiccata ed unica personalità artistica.
Forse ciò dipende da una precisa volontà di uniformarsi ad un livello artistico il più vicino e coerente possibile con quello antico. Così, se da un lato non si riscontra nei pavimenti cosmateschi una vera e propria innovazione per quanto riguarda i patterns geometrici dei singoli pannelli, dall’altro è ampiamente dimostrata l’arte e la maestria dei marmorari romani nel riproporre l’antico repertorio dell’*opus alessandrinum* in una minutezza compositiva dell’*opus sectile* e dell’*opus tessellatum* mai vista prima, riuscendo ad adattare mirabilmente i canoni musivi alle esigenze del simbolismo spirituale e dell’architettura religiosa. In questo, nella microarchitettura bidimensionale e nel reinventare l’arredo liturgico cosmatesco, si possono vedere in particolare quegli

elementi innovativi che costituiranno il linguaggio personale e la “caratteristica locale” propria delle botteghe cosmatesche romane.

E a tal proposito, mi piace riprendere la felice espressione dell'architetto Kim Williams:

I pavimenti cosmateschi, coloratissimi tappeti marmorei la cui ricchezza e varietà contrasta con l’austera semplicità delle architetture romaniche nelle quali sono inseriti, nonostante l’inevitabile degrado prodotto dal trascorrere di quasi mille anni, riescono ancora a sopraffare i nostri sensi con la loro vibrante bellezza.

Osservando le opere dei Cosmati, in particolare i disegni geometrici dei pavimenti, è d'uopo domandarsi quali siano le origini dell'arte cosmatesca. L'argomento andrebbe prima di tutto sviluppato su diversi livelli, come quello storico-artistico, ma anche architettonico. Infatti, bisogna precisare che se la scuola di marmorari romani conosciuta poi come Cosmati, fu rappresentativa soprattutto degli sviluppi e delle realizzazioni degli arredi liturgici, come cibori, amboni, tabernacoli, pavimenti, ecc., tuttavia essa costituisce di fatto anche un primo e forte riferimento agli sviluppi dell'architettura esterna. Qualche studioso parla di architettura "bidimensionale" per non coinvolgere l'operato di alcuni di questi architetti nella grande fabbrica degli edifici architettonici medievali a tre dimensioni. In parte è così, ma opere come il chiostro di S. Giovanni in Laterano o, di più, il campanile del duomo di Gaeta, possono testimoniare che i *magistri doctissimi* non erano solo dei semplici decoratori e mosaicisti, ma dei veri e propri architetti, con tutto il carico di preparazione teorica e pratica che a quel tempo era richiesto. E' con la presenza delle loro botteghe romane che si ha una rinascita della scuola di scultori di marmo, un addestramento che era andato sempre più a scomparire durante l'alto medioevo, il tutto certamente favorito dalla *rennovatio*

romana che vide protagonista la risistemazione ed ornamentazione di tutte le basiliche paleocristiane di Roma e di gran parte delle cattedrali del *Patrimonium Sancti Petri*.

Gli studiosi sono ancora di pareri discordanti nell'attribuire ai maestri Cosmati le capacità proprie di architetti responsabili degli studi progettuali di opere complete, di grandi dimensioni e questo probabilmente perchè essi stessi si firmano sempre e solo su "accessori" decorativi, compreso chiostri, portici, portali, ecc. Tuttavia molte delle loro opere vanno ben al di la della semplice microarchitettura decorativa.

Per quanto riguarda le origini e il significato delle loro opere, bisogna tener conto che essi derivavano la loro arte e le loro conoscenze dal mondo Antico. Tali sono le derivazioni della gran parte delle simbologie e disegni geometrici delle pavimentazioni come anche delle decorazioni di arredi. Non si può parlare di una vera e propria autonomia compositiva stilistica, in quanto, come ho già detto, la maggior parte dei *patterns* utilizzati sono stati ripresi dall'antico e dalla scuola bizantina precosmatesca; ma le loro capacità di rendere moderno il linguaggio dei simboli antichi e di adattarlo in modo molto personale e stilisticamente proprio dell'arte delle botteghe dei marmorari romani, ne fanno un capitolo a parte della storia dell'arte. Così, molte delle invenzioni dell'arte cosmatesca, sono proprie delle capacità espressive e di adattamento alle esigenze liturgiche richieste dalle committenze religiose. Ciò che noi oggi vediamo come un qualcosa di statico, che è sempre stato li in quel modo, come le tipologie degli amboni e le loro posizioni, la vicinanza del candelabro per il cero pasquale, le inocostàsi, le cattedre vescovili e i cibori, per non parlare dei pavimenti, sono invece tutte soluzioni che i Cosmati hanno studiato per soddisfare le esigenze richieste tra architettura dell'arredo e le funzioni liturgiche.

Per esempio, nelle cattedre vescovili, il dossale e la ruota di

porfido che corrisponde all'altezza della testa del sedente, rappresenta la Santità del Papa e i piccoli leoni posti per braccioli simboleggiano il potere imperiale, sottolineando, così, alcuni importanti significati storici del periodo in cui l'arredo era stato effettuato, in questo caso nel periodo precedente la stipula del concordato di Worms. In altre cattedre vescovili di epoca posteriore si scorgono dettagli decorativi che hanno simbologie e significati diversi, come nella cattedra della chiesa di San Saba, fatta sotto il pontificato di Innocenzo III, il clipeo con la croce palmata evidenzia il ruolo del papa come Vicario di Cristo, evidenziando l'origine divina del suo potere quale successore di San Pietro. In tal modo, l'arte cosmatesca è al servizio delle esigenze religiose, realizzando arredi e decorazioni in funzione delle simbologie e significati politici del tempo in cui essi operavano.

I pavimenti musivi riconducono alle stesse considerazioni, ma sviluppandosi su grandi superfici, essi risultano assai più intrisi di significati simbolico-religiosi. Tra le funzioni principali dei pavimenti cosmateschi è senz'altro quella di sottolineare una perfetta simmetria bilaterale dell'edificio, prendendo come costante l'attraversamento della navata centrale attraverso una fascia che è destinata a guidare il fedele attraverso il suo lento cammino verso il presbiterio. Attorno alla fascia centrale, si realizzano molteplici partizioni rettangolari che, spesso, servono anche per correggere visivamente eventuali asimmetrie delle superfici sulle quali sono distribuite le navate. Generalmente il pavimento inizia fin dall'ingresso, appena oltrepassato il portale con il quale, secondo alcuni studiosi, avrebbe una stretta relazione realizzando così una fusione tra la chiesa e l'ambiente circostante.

"*La forma generale dei litostrati è correlata alla cerimonia di consacrazione della chiesa: i grandi motivi centrali, in cui va forse individuata una citazione della rota porfiretica del*

pavimento della basilica di San Pietro, vanno probabilmente interpretati come dei luoghi di sosta, delle stazioni obbligate durante lo svolgimento dei riti religiosi. Immaginati nella loro situazione originaria, con la luce delle fiaccole o delle finestre che incide sulla superficie scabra delle tessere policrome creando suggestivi giochi di luce e di ombra, forniscono un'idea dell'importanza compositiva e liturgica degli elementi naturali nel tardo Medioevo e, in particolare, nell'architettura cosmatesca, che di questi fattori fa largamente uso nelle proprie manifestazioni artistiche" (Tratto da Luca Creti, *In marmoris arte periti*, Quasar, 2010, pag. 13).

Ma il significato generale da attribuire ai pavimenti cosmateschi e alle decorazioni degli arredi liturgici, nasce dalla fusione dei concetti filosofici, religiosi e matematici del tempo in cui vissero i marmorari romani. Concetti che però furono evidentemente già sfruttati dai maestri di Costantinopoli ed insegnati nelle scuole istituite dall'Abate Desiderio a Montecassino. I Cosmati ne ereditano la cultura e la maestria nel rinnovarli e metterli in pratica nelle loro nuove realizzazioni. Senza troppo addentrarci in un argomento vasto che esula da questa semplice presentazione, diremo che il significato dell'*opus sectile* cosmatesco sta nel rafforzare costantemente i concetti medievali di "ritmo e proporzione", come espressi nei pensieri di Ugo da San Vittore. Un sincretismo di pensieri che, con l'esaltazione della scienza esatta, avvicinava l'uomo a Dio attraverso la perfezione del suo creato. Concetti filosofici sostenuti già da Pitagora e ripresi da Sant' Agostino che dava ai numeri un ruolo cosmologico, mentre il mio grande concittadino San Tommaso d'Aquino, sosteneva che l'aritmetica era lo strumento che avrebbe consentito all'uomo di riconoscere l'arte del Creatore. Gli sviluppi della matematica, derivati soprattutto dagli astronomi arabi, insieme ai concetti filosofici di armonia espressi dai massimi autori dell'epoca come Adelardo di Bath, Guglielmo di Conches ecc., offriranno la

piattaforma su cui costruire il concetto di arte cosmatesca e, più in generale, le grandi cattedrali attraverso i procedimenti di controllo delle proporzioni.

Tutto ciò si legge nei pavimenti cosmateschi, nel ritmo inarrestabile ed incalzante delle direzioni indicate dalle infinite celle, le quali ospitano le minuscole tessere musive marmoree che tutte insieme creano simmetria ed armonia, mentre singolarmente non significano nulla. Simboli grafici si alternano a decine di disegni geometrici in una varietà di colori che lascia stupefatti. I simboli del fiore, del triangolo, le stelle ottagonali, gli esagoni inscritti, alcune figure geometriche che si riproducono in miniatura per autosomiglianza (triangolo di Sierpinski), l'uso inconsapevole quindi della geometria frattale, la simmetria policroma e geometrica, sono tutti elementi rispondenti alle esigenze che un pavimento cosmatesco richiede. C'è anche chi ha visto nell'uso delle tessere marmoree dei risvolti di numerologia, come un'attenzione particolare ai numeri primi e in alcune proporzioni che porterebbero con insistenza al numero aureo.

Come i maestri bizantini che lavorarono a Montecassino presero quale campionario di decorazione alcune miniature tratte dai codici manoscritti miniati, anche i Cosmati dovettero prendere spunto da opere come i bestiari ed altri manoscritti per le loro decorazioni zoomorfe, cogliendo l'istinto e il carattere di ciascun animale, sia reale che immaginario e convertendoli in chiave simbolica: "*così l'aquila svolge una importante funzione apotropaica dall'alto, in particolare sui portali e nei poggioli degli amboni...mentre i leoni, i grifi e le sfingi, fiere guardiane per eccellenza, sono collocati lateralmente alle porte di accesso... nonché nei candelabri per il cero pasquale e nei braccioli delle cattedre vescovili*" (Luca Creti, op. cit. pag. 219).

Tuttavia, nei pavimenti propriamente cosmateschi, l'uso di figure zoomorfe è quasi del tutto assente, mentre diventa una

componente caratteristica principale nei pavimenti realizzati dalle maestranze campane e dell'Italia meridionale.

Il sapiente uso delle forme e dimensioni delle tessere marmoree e della disposizione simmetrica dei colori nei disegni geometrici, risaltano le proprietà della luce del pavimento cosmatesco che ne forma un elemento architettonico unico nel suo genere. Che venga illuminato di giorno dalla tenue luce bianca delle bifore alte delle navate o da fiaccole di sera, una tale soluzione cattura sempre l'attenzione del fedele che si appresta al suo cammino verso l'altare. I Cosmati adottarono appositamente la soluzione secondo la quale le partizioni rettangolari, grandi o piccole, che si estendono lungo le navale laterali e verso l'ingresso della chiesa, sono formate da tessere di grandezza maggiore secondo disegni geometrici non troppo intricati e di ampio respiro, come per introdurre il fedele verso la zona centrale. Ma nella fascia che corre lungo la navata centrale verso il presbiterio, si ha non solo l'uso ripetitivo di guilloche e quinconce, ma vengono adottati disegni geometrici sempre più fitti dal simbolismo molto accentuato. Le tessere si fanno sempre più minuscole come in un mosaico decorativo e l'uso di colori come il giallo oro viene evidenziato, specie nelle soluzioni di continuità tra un disegno e l'altro, come le fasce che avvolgono le *rotae* dei quinconce. L'uso del porfido verde e rosso, quest'ultimo simbolo dei sacrifici di sangue dei martiri cristiani e dell'oro quale simbolo del sole, del divino e della perfezione, si fa sempre più insistente, attirando immancabilmente l'attenzione di chi percorre la fascia verso l'altare.

Tutto ciò mirabilmente realizzato seguendo decine di schemi geometrici disposti in simmetria tra loro. Non sappiamo di preciso quanti fossero in totale questi schemi utilizzati dai Cosmati, ma si suppone che siano forse qualche centinaio, se si considera che nel solo pavimento del duomo di Ferentino si arriva tranquillamente ad una sessantina. Certamente molti dei

più importanti di questi patterns geometrici si ripetono anche altrove. Attraverso l'insistente uso di alcuni di essi in particolare, a volte è possibile fare accostamenti stilistici e ipotizzare delle attribuzioni, come è stato fatto in alcuni casi per *magister Paulus* o per la famiglia Ranuccio, o per la bottega di Lorenzo, ecc.

Ma principalmente, i Cosmati utilizzavano dei campionari base, seguendo alcune regole precise.
Molti dei disegni geometrici vengono realizzati componendo un puzzle di minuscole tessere triangolari, di solito equilateri. In, tal modo, per esempio, si scompone un quadrato in quattro triangoli; si scompone un triangolo in figure triangolari autosimili; si fa una fascia con triangoli opposti alla base. Lo stesso lavoro può esser fatto con piccole tessere quadrate, oppure esagonali, scomponendo l'immagine iniziale di un esagono e via dicendo. Piccole tessere triangolari, di solito bianche, sono impiegate per un disegno geometrico tra i più utilizzati, che raffigura una stella con al centro un quadrato inscritto in un altro quadrato diagonale

Tessere triangolari scalene sono impiegate spesso nelle fasce circolari delle *rotae* porfiretiche delle guilloche e dei quinconce, mentre tessere a forma di losanga romboidale, rotonde e ovali oblunghe sono usate per formare disegni geometrici a stella, specie nelle decorazione degli arredi, e come riempimento nei dischi di porfido. Un repertorio molto vario e sapientemente organizzato secondo precise regole geometriche, simboliche e religiose..

Nell'arco di questi studi, è stato possibile verificare e dedurre che la maggior parte degli schemi geometrici utilizzati dai Cosmati, come anche nei pavimenti pre-cosmateschi, sono stati ripresi in modo identico prima dai modelli pavimentali in *opus sectile* delle ville dislocate in tutto l'Impero Romano, poi da quelli di epoca bizantina i quali forse maggiore influsso hanno avuto sugli artefici dell'arte precosmatesca in Italia. Per

quanto riguarda, quindi, le opere pavimentali, i Cosmati si può dire che hanno quasi esclusivamente apportato solo delle piccole varianti, mentre ciò che ha maggiormente determinato il loro "gusto" o stile, è il fatto di aver sapientemente lavorato in modo più minuzioso gli stessi patterns, riproponendoli in una versione, diciamo così, più minuta, con scomposizioni in elementi minori delle figure autosimili, e raggiungendo un livello di perfezione, anche grazie alle raffinate tecniche di intaglio delle tessere marmoree, che forse prima non era stato visto, specie nell'applicazione degli stessi criteri alle decorazioni più eleganti e delicate degli arredi liturgici, dove essi si distinsero davvero, per qualità artistica e inventiva.

Le numerose scoperte, dagli anni '80 ad oggi, di siti archeologici dell'Impero Romano e nell'area dell'antica Costantinopoli, sono motivo di grande stupore per gli studiosi dell'arte cosmatesca che si trovano, così, di fronte a opere pavimentali che presentano in modo inequivocabile una buona parte del repertorio geometrico utilizzato dai Cosmati, a dimostrazione di una quasi completa eredità stilistica e artistica dei maestri marmorari romani e dell'Italia meridionale, come quella del mosaico pavimentale, che solo qualche decennio fa era appena riconoscibile grazie solo a qualche raro esempio dell'antichità (basti per questo ricordare i pochissimi esempi della pur approfondita ricerca in merito svolta da Don Angelo Pantoni, monaco dell'Abbazia di Montecassino nella seconda metà del '900, a cui dobbiamo gran parte degli studi sul pavimento antico del monastero cassinese e di quello dell'abbazia di San Vincenzo al Volturno).

Un tinerario per passeggiate cosmatesche

Nel 2006 fu pubblicato un piccolo e grazioso libretto, di appena 93 pagine e di piccolo formato, intitolato *Itinerari Cosmateschi. Lazio e dintorni*[2]. L'autore, Enrico Bassan, tracciava per la prima volta un ipotetico e piacevole itinerario d'arte tra le opere cosmatesche presenti sul territorio del Lazio e zone limitrofe. Ovviamente la scelta dei luoghi si limitava a quelli di maggiore interesse, con le tracce più cospicue dell'arte dei marmorari romani, specialmente della zona della Tuscia e Sabina. Così nell'utilissimo libretto di Bassan non furono compresi edifici religiosi forse meno famosi, eppure non meno interessanti che esamineremo in questa pubblicazione.
L'arte cosmatesca, riscoperta e riconsiderata dalla divulgazione solo negli ultimi anni, è un terreno fertilissimo oggi, a distanza di oltre mille anni, e solo poche pubblicazioni specialistiche hanno visto la luce di recente, mentre molte in futuro cercheranno di riprendere ed riordinare le fila di una storia ricca di fascino, simbolico e religioso, scientifico e artistico, umano e sociale. Attraverso semplici pietre sulle quali gli artisti scolpirono i loro nomi, impareremo a scoprire ed apprezzare l'arte e la storia sconosciuta di personaggi altrimenti rimasti ignoti, eppure benefattori di pezzi d'arte di una tale bellezza da farci restare senza respiro. Chi non avrebbe voluto sapere il nome di coloro che hanno realizzato meraviglie come i chiostri delle basiliche paleocristiane romane di S. Paolo fuori le Mura, o di San Giovanni in Laterano? O delle microarhitetture dei portici come il duomo di Civita Castellana, di San Lorenzo fuori le Mura a Roma, per non parlare delle meraviglie degli arredi liturgici come cibori, amboni, recinzioni presbiteriali, candelabri per il cero pasquale e dei magnifici pavimenti nell'antica arte dell'*opus tessellatum*?

---

[2] Enrico Bassan, *Itinerari cosmateschi. Lazio e dintorni*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 2006

*Magister Paulus, Petrus Vassallectus, Ranucii Petrus, Nicolaus Ranucii, Iohannis Guittonis, Laurentius cum Jacobo filio suo, Drudus de trivio, Cosma cum filiis suis Luca et Iacobo…*sono tra i principali nomi degli artisti che si firmarono nelle epigrafi a testimonianza delle loro opere. Gli eventi storici, i nomi dei committenti, dei vescovi, dei papi e delle circostanze architettoniche e artistiche, hanno permesso di ricostruire in parte, a cominciare dal XIX secolo, l'oscura storia dei maestri romani dell'arte cosmatesca. Ma di tali personaggi non conosciamo e non conosceremo mai i loro volti, le loro espressioni, le loro figure, la loro vita e la loro quotidianità. Tuttavia la loro anima resta immortale, scolpita nelle loro opere; la loro maestria artistica, espressione di una nobiltà e generosità d'animo che è contraddistinta come una firma indelebile nella meticolosa arte musiva decorativa e dell'*opus sectile* pavimentale, aiuta ad immaginare i loro volti orgogliosi, felici i quali, da poco più che fanciulli, crescono nell'apprendere l'arte nella bottega paterna e da adulti a trasmetterla ai propri figli. Non sappiamo quando e dove sono nati, né cosa fecero in vita, né dove riposano le loro spoglie, ma conosciamo il loro amore per l'arte, per il bello, per la gioia di illuminare, come oggidì si fa al tempo del Natale con le luminarie, le antiche e nuove chiese, erette a suffragio della nuova opera di rinnovamento spirituale iniziata con l'abbaziato di Desiderio nel celebre monastero benedettino di Montecassino.

Ancora una volta loro, i benedettini, promotori di quella *rennovatio* religiosa ed artistica che dalla consacrazione della chiesa abbaziale di Montecassino portò alla realizzazione di un mondo spirituale del tutto nuovo, trasmesso anche e soprattutto con l'ausilio dell'immagine oltre che con il verbo; dalla *Biblia Pauperum*, nasce il concetto del simbolismo religioso, professato attraverso l'immagine e la bellezza dell'ordine cromatico e geometrico della natura. Le decorazioni policrome diventano il linguaggio artistico principale per la trasmissione della bellezza visiva, atta a dare magnificenza e luce agli strumenti della fede. I candelabri per

il cero pasquale vengono realizzati su colonne tortili finemente intarsiate di tessere musive, che creano motivi geometrici vorticosi e linee policrome di una bellezza incomparabile. Lo stesso accade per le nuove recinzioni che girano tutto intorno al presbiterio della chiesa, che generalmente viene rialzato di qualche gradino, al centro del quale viene eretto un ciborio che costituisce una splendida microarchitettura, ad evidenziare l'importanza del luogo più intimo della chiesa; allo stesso modo gli amboni per la lettura del Vangelo si arricchiscono di splendide decorazioni musive, come anche i tabernacoli, i plutei, fino ai portici esterni e i chiostri di chiese e monasteri.

In un tale contesto, grande importanza aveva anche il pavimento che, da coccio pesto, spento nei colori, muto nel linguaggio espressivo, si trasforma in una sorta di città del simbolo in cui lo straordinario ordine simmetrico delle ripartizioni, delle fasce laterali che attraversano longitudinalmente le navate della chiesa e della fascia centrale, la più importante, diventa una strada con una segnaletica simbolica per il fedele che deve avvicinarsi al luogo più sacro dell'edificio, il presbiterio. Il significato specifico di questi simboli utilizzati dai Cosmati che li prendono a prestito per la quasi totalità dal repertorio dell'*opus alexandrinum* dell'antichità, non è ancora stato chiarito in modo completo oggi, ma si presume che i maestri romani volessero creare una sorta di linguaggio simbolico, il cui significato forse poteva essere interpretato dal singolo fedele in modo personale e secondo le proprie esigenze spirituali. Così l'opera pavimentale dei Cosmati, oltre che ad abbellire artisticamente le chiese, doveva espletare la funzione di guida al fedele che si avvicinava lentamente all'altare, esaltando il significato delle principali tappe. A questo dovevano servire le *guilloche* e i *quinconce*, le *rotae* e la ripetizione di motivi geometrici sempre più complessi, come anche l'attenzione ad un più fitto lavoro decorativo man mano che ci si avvicinava all'altare.

E’ questo il senso più compiuto del lavoro artistico dei Cosmati che obbedivano al volere della Chiesa, che nell’intento della *rennovatio* voleva raggiungere una magnificenza mai vista prima negli arredi liturgici e architettonici degli edifici religiosi. Un intento di bellezza, visiva e spirituale, alla quale l’opera dei Cosmati trovò un sodalizio così felice e perfetto da produrre opere che sarebbero rimaste per sempre nella storia dell’arte.
Di tali opere noi conosciamo, oggi, la quasi totalità della produzione originale. Tuttavia qualcosa può essere sfuggito alla grande divulgazione, magari piccoli contributi o comunque lavori di un certo rilievo che sono rimasti poco conosciuti in quanto posti in luoghi poco frequentati, ma anche perché gli arredi cosmateschi hanno dovuto subire, nel corso dell’invadente periodo barocco, l’oltraggio dell’abbandono se non della distruzione, con iniziative di smantellamento delle opere che hanno poi prodotto, dove si sono conservati, tutti quei reperti appartenenti ad amboni, transenne presbiteriali che spesso possiamo ammirare in musei e chiostri di chiese.

E’ in questa ottica che prende vita la mia idea di continuare gli itinerari laziali iniziati da Bassan, cercando di inserire e descrivere quei luoghi che ad oggi non hanno ancora meritato la giusta considerazione. Luoghi che si trovano dislocati su vari percorsi tra il basso Lazio e l’alta Campania, alcuni dei quali noti sicuramente agli esperti, ma non al grande pubblico. In alcuni casi si tratta di opere addirittura inedite, o di cui si è accennato in studi di difficilissimo reperimento, come gli arredi della cattedrale di Teano, di Sessa Aurunca, di Calvi Risorta, in provincia di Caserta; ma anche di quelli di Minturno, Fondi, Terracina, Fossanova, in provincia di Latina; mentre quasi sconosciuti, se non a pochi autori, sono i pavimenti di Capua, di Carinola, in provincia di Caserta, di S. Elia Fiumerapido, di Sora, in provincia di Frosinone, di S. Vincenzo al Volturno in provincia di Isernia. Quest’ultima mèta merita un posto di rilievo in questa collana storica

perché proprio al confine tra il Lazio e la Campania, anche se in terra molisana, ed è, come vedremo, troppo importante per lasciarla in disparte.
Gli altri initerari,invece, saranno trattati in funzione della loro influenza artistica dipesa dalla scuola dell’abbazia di Montecassino.
Scoperte e riscoperte, quindi, di opere in luoghi dove i Cosmati romani e i maestri marmorari di scuole campane forse si affiancarono, collaborarono, si contrapposero in una sorta di competizione artistica che aveva per fine la creazione del bello nel linguaggio dell’architettura religiosa. La loro arte correva parallela per trovare una fusione all’infinito, come i due binari su cui corre il treno. Una fusione che non è ancora stata spiegata nella sua totalità, nel suo significato simbolico e nella sua concezione artistica.
“*Matrice bizantina, influssi musulmani, permanenza della tradizione locale: a queste tre diverse eredità, oppure ad una loro eventuale fusione, hanno da sempre fatto riferimento gli studiosi che si sono occupati del problema delle origini della maniera cosmatesca: a tutt’oggi le opinioni al riguardo sono le più varie…*”. Così si esprime l’architetto Luca Creti nel suo bel libretto *I Cosmati a Roma e nel Lazio*, edito da Edilizio, a Roma, nel 2002 (pag. 46), sottolineando l’impossibilità di attestare con precisione dove la mano degli artisti laziali sia giunta o si sia fusa con quella delle scuole meridionali. Nella cattedrale di Terracina, come in buona parte del sud del Lazio, sembra di vedere i maggiori elementi di fusione delle due scuole, rintracciabili a volta negli arredi, altre volte nei pavimenti. Personalmente non escludo neppure che qualcuno dei maestri romani abbia portato la sua arte anche in pieno meridione, come sappiamo essere anche accaduto al di fuori dell’Italia nella realizzazione del pavimento presbiteriale dell’abbazia di Westminster a Londra.
E’ ovvio credere che nel meridione e in Campania, le scuole meridionali abbiano firmato la maggior parte delle opere; così come le scuole marmorarie romane a Roma, nel nord del Lazio fino in Umbria e nel basso Lazio, almeno fino a

Ferentino. Ma che entrambe siano scaturite dalla primitiva scuola di Montecassino è un dato ormai accertato.

Sulla scorta, quindi, della scoperta e riscoperta di questi luoghi ed opere meno conosciute, forse anche agli specialisti della materia, mi accingo a descrivere questi nuovi itinerari cosmateschi che si trovano dislocati a cavallo tra il basso Lazio e l'alta Campania. I percorsi che ho scelto, sono quelli che prevedono la possibilità di seguire un itinerario facilmente percorribile in auto e in sequenza temporale che così vorrei schematicamente raggruppare:

BASSO LAZIO

ANAGNI
Cattedrale, Pavimento della basilica superiore, arredi cosmateschi.
Cattedrale, Pavimento della basilica inferiore (Cripta di S. Magno)
Cattedrale, reperti cosmateschi del museo lapidario
Chiesa di S. Andrea, pavimento
Chiesa di S. Giacomo in S. Paolo, Pavimento, Tabernacolo
Chiesa di S. Pietro in Vineis, pavimento
Scavi archeologici di Villa Magna, monastero di S. Pietro, resti di pavimento

FERENTINO
Cattedrale, Pavimento, ciborio di Drudus de Trivio, arredi cosmateschi, reperti erratici

ALATRI
Cattedrale. Reperti cosmateschi

VICO NEL LAZIO
Chiesa di S. Michele Arcangelo. Paliotto d'altare cosmatesco

SUBIACO
Monastero S. Scolastica, chiostro cosmatesco, reperti
Sacro Speco, Portale, Pavimento, reperti

SORA
Chiesa di S. Domenico, resti pavimentali nella cripta

AQUINO
Museo archeologico, resti pavimentali e di arredi provenienti dalla chiesa di S. Maria della Libera

MONTECASSINO
Abbazia. Resti pavimentali nella Cappella dei Santi Monaci, nella Cappella di S. Martino, nella Cappella di S. Anna, frammenti nel museo dell'abbazia e reperti erratici.

S. ELIA FIUMERAPIDO
Chiesa S. Maria Maggiore, resti pavimentali

FOSSANOVA
Abbazia, portale con decorazione cosmatesca

TERRACINA
Cattedrale. Portico cosmatesco, pavimento, arredi

FONDI
Duomo. Pulpito, cattedra

GAETA
Duomo. Campanile, reperti
Chiesa S. Lucia, reperti

MINTURNO
Duomo, Pulpito

ALTA CAMPANIA

SESSA AURUNCA
Duomo. Pavimento, pulpito, candelabro, reperti erratici

CARINOLA
Cattedrale. Reperti pavimentali

TEANO
Cattedrale. Pulpito, reperti

CALVI RISORTA
Cattedrale. Pulpito, reperti

CAPUA. S. ANGELO IN FORMIS
Basilica benedettina. Resti pavimentali, reperti

CAPUA
Duomo. Cappella del Sacramento, pavimento; candelabro, pulpito, cripta;
Chiesa S. Angelo in Audoaldis, resti pavimentali;
Parrocchia SS. Filippo e Giacomo. Resti pavimentali dal monastero di S. Benedetto a Capua.

CASERTA VECCHIA
Cattedrale. Pavimento, presbiterio, pulpito

S. AGATA DEI GOTI
Chiesa di S. Menna, pavimento, reperti e frammenti
Cattedrale, resti pavimentali

S. Vincenzo al Volturno
Basilica superiore. Resti pavimentali. Locale L1 e locale L2
Basilica inferiore, scavi archeologici, Cappella S. Restituta, resti pavimentali.

ITINERARI COSMATESCHI NEL BASSO LAZIO E NELL'ALTA CAMPANIA

LA CATTEDRALE DI FERENTINO

Un incunabulo cosmatesco nella Ciociaria

Nella Ciociaria tre sono i luoghi principali in cui si può godere dello spettacolo dell'arte cosmatesca in generale: l'abbazia benedettina di Montecassino, la città di Anagni e la cattedrale di Ferentino. Poi ci sono altri luoghi in cui è possibile trovare tracce, altrettanto interessanti, di questa cultura in una fusione, forse, di maestranze laziali e campane. In alcuni casi si tratta anche di importanti testimonianze che possono farci conoscere elementi storici di collegamento tra eventi poco chiari o di cui si ignorano i passaggi storici, come nel caso delle attività della bottega di Cosma I quando passò per Anagni. In questo primo capitolo ci occuperemo di descrivere la cattedrale cosmatesca di Ferentino per la quale, come introduzione, prenderemo abbondantemente in prestito un recente lavoro del parroco Don Luigi Di Stefano, appassionato cultore della storia del monumento religioso e dell'arte cosmatesca che l'ha in parte forgiata più di novecento anni fa. Della ricerca di Don Luigi prenderemo alcune parti salienti che riguardano in modo specifico la descrizione, notizie e soprattutto un suo personale pensiero interpretativo, per ora completamente nuovo ed innovativo tra le pagine della letteratura dedicate a questo argomento, riguardo il significato simbolico-religioso della tessitura mosaicale della pavimentazione cosmatesca.

La visione di Don Luigi Di Stefano

La cattedrale di Ferentino emerge maestosa sulle possenti mura megalitiche e romane lungo il lato Sud-Est

dell’imponente bastione dell’Acropoli. Il monumento originario ha origine altomedievale con le gesta del Vescovo Pasquale I, sotto il pontificato di Papa Pasquale I (817-824), come dimostrano molti dei reperti presenti in loco. Ma solo sotto la “fattiva operosità” del Vescovo Agostino (1106-1113) si ha una grande opera di ristrutturazione e di rinnovamento interno della basilica. In un pluteo cosmatesco della Cattedrale del Vescovo Agostino, è collegato anche il nome di Papa
Pasquale II (1099-1118). Per tradizione si accetta che tale Pontefice il 13 giugno del 1108 abbia consacrato di persona la rinnovata basilica cattedrale e l’altare, quando il pavimento non era ancora opera cosmatesca.
Come negli altri monumenti religiosi in cui l’opera dei Cosmati rifulge di luce propria, anche qui il visitatore che si accinge a varcare per la prima volta la soglia della Basilica, resta stupefatto, meravigliato, attonito e completamente rapito dalla bellezza e senso di mistero che emana il pavimento che quasi con timore si inizia a calpestare con i propri piedi, cercando di muovere i passi quasi con leggiadra sintonia con i misteriosi disegni geometrici che pian piano si manifestano agli occhi increduli e pieni di meravigliosa gioia. Questa visione trasmette un immediato senso di pace e serenità, di gioia spirituale e di armonia e introduce al mistero di Dio. Scrive Don Luigi: “Se ancor oggi esso crea lo stupore nel visitatore, figuriamoci cosa doveva essere prima che il genio devastatore del “Barocco”, con l’esaltazione di un gusto alterato e invadente nel 1693 decurtasse l’arte della basilica delle sue opere più belle: l’iconostàsi e l’ambone”. Dopo la prima gioiosa impressione del pavimento, infatti, si resta rapiti dai numerosi reperti cosmateschi raggruppati e fissati lungo la parete della navata destra e, per dirla insieme al parroco, “amaramente ci rendiamo conto di quante opere siano state manomesse o abbattute e restiamo veramente sbalorditi per la sontuosità e la magnificenza originaria della chiesa.
Per questo motivo noi la definiamo “cattedrale cosmatesca”,

perché un tempo ricchissima di quest’arte forgiata dai più insigni maestri marmorari romani che diedero lustro e splendore alle maggiori chiese di Roma.
Ma seguiamo quanto Don Luigi Di Stefano ha da dirci sul pavimento e sulla sua personale interpretazione la quale, è da sottolineare, non solo è interessante e verosimile, ma è anche una delle prime che si dà a questo genere di opere d’arte, ricordando che fino ad oggi tale materia è stata sempre trattata esclusivamente dal punto di vista architettonico e storico, senza mai tenere conto del fatto che i maestri cosmateschi lavoravano nelle chiese, per la chiesa e che il loro lavoro non poteva essere solo fine a se stesso o solo bello dal punto di vista artistico, ma doveva in qualche modo collegarsi, tramite la simbologia dei colori e dei motivi geometrici, soprattutto ai significati religiosi, come ci viene spiegato.
Il pavimento risale al 1203 circa (o il 1205). E’ questa una notizia molto importante perché sono rarissimi i casi in cui è possibile datare con precisione un pavimento cosmatesco, al contrario delle molte firme e date che si possono leggere su amboni, iconostàsi, cattedre, cibori e altari funerari. Tale data è emersa recentemente da un manoscritto del Settecento, conservato nell’archivio della Curia vescovile di Ferentino: *Liber cum serie episcoporum*, cc. 92v, 92r, pp. 101-102. Tale manoscritto testimoniava l’esistenza di una lapide purtroppo scomparsa nel 1747 durante i lavori di risistemazione della cappella laterale destra, dedicata allora a S. Ambrogio, incisa su una delle volute della guida centrale su cui era scritto:

“Hoc pavimentum jecit Albertus Episcopus, per manus Jacobi magistri romani”.

Alberto Longhi (1203-1222) era canonico della cattedrale di Anagni, consacrato vescovo da Papa Innocenzo III nella cattedrale di Ferentino il 30 maggio del 1203. Il maestro indicato nella lapide invece è uno dei principali artefici dell’arte cosmatesca: Jacopo, figlio di Lorenzo del ramo della famiglia Tebaldo dei marmorari romani. Jacopo era, lo

ricordiamo, il secondo artista della prima vera famiglia dei Cosmati e il pavimento, sebbene manomesso e restaurato, rifulge della grande arte di questo genio.
Varcata la soglia della chiesa, ci si trova davanti a una guida marmorea, costituita da un'infinità di tessere policrome, alcune addirittura di pochi millimetri, artisticamente disposte a ornamento di una serie continua di volute, che racchiudono dei cerchi diversi l'uno dall'altro, con lo scopo di scandire i vari passaggi di un "*cammino di perfezione*", che l'anima cristiana compie per arrivare all'incontro con il Signore, che abita nel punto più interno ed elevato della chiesa.
Nulla è posto a caso. Il primo cerchio contiene il disegno centrale policromo del triangolo con tre globi semicircolari costruiti uno su ogni lato, contornato da una raggiera bianca, che gli dona l'effetto e lo splendore del sole. A te che lo osservi ti fa venire l'idea della Santissima trinità, che ti invita a ricevere la benedizione di Dio, che ti accoglie, ti prende sotto la sua protezione e ti invita a non aver paura di intraprendere un cammino di conversione nel nome del Padre e del Figlio e dello Spirito Santo.
Si ascende per i quattro cerchi successivi, incamminati alla ricerca di Cristo Gesù, con un'alternanza di due tondi, segno della incommensurabilità della grandezza di Dio e di due esagoni, figure geometriche misurabili, segno della limitatezza umana. Tutt'intorno siamo circondati da tanti riquadri rettangolari, tutti orientati, come tante persone disposte sui *tappeti di preghiera* del culto orientale verso Gesù Cristo.
Se allunghiamo lo sguardo in avanti vediamo uno scalino di 15 cm. Tutt'in giro su quello scalino era sistemata la recinzione della "iconostàsi" (lett. "*luogo dove si pongono le immagini*"), costituita da splendide e grandiose lastre di marmo, finemente ornate da intarsi in mosaico con disegni geometrici o con tondi disposti "a forma di quincònce", raccordati da cornici deliziosamente scolpite con rifiniture cosmatesche. Oggi alcuni dei plutei, tolti già nel 1693 dai luoghi originari, sono stati riutilizzati nel pavimento, altri

sono stati esposti intorno ad alcuni pilastri adiacenti.
Ancora nella zona pianeggiante della chiesa, tra la porta d'ingresso e lo scalino, vediamo che la guida si allarga in un grande riquadro. Questo è il punto di mezzo di tutto il corpo della chiesa nella zona riservata al popolo, cioè l'"omphalès" (ombelico). La cornice riquadra un quinconce, di cui la rota centrale è più grande delle altre, di color giallo oro, richiama il colore della divinità e del paradiso nelle icone bizantine. Essa rappresenta Cristo Gesù,contornato dai quattro essere viventi dell'Apocalisse: il leone, il bue, l'uomo e l'aquila, dai Padri della Chiesa scelti a significare i quattro evangelisti.
Questa interpretazione è ben visibile nella figura affianco tratta da un Evangelario dell'XI secolo

L'omphalos è fatto a imitazione della "rota regia", più solenne e grandiosa, costruita nel sec. V° dall'imperatore Giustiniano nella Basilica di S. Sophia a Costantinopoli[3].
I sei cerchi che ci separano ancora dallo scalino, e quindi dall'ingresso nella Schola Cantorum indicano il periodo e il cammino catecumenale della iniziazione cristiana, prima di essere ammessi ai Sacramenti. E' il momento della catechesi, della conversione e delle scelte vere nella vita…. E soprattutto all'accettazione delle sei richieste del "Padre Nostro". Nel quinto cerchio troverai ancora un quinconce disposto a croce, che indica la "*signatio*", per ui il catecumeno, che si prepara a ricevere il battesimo, viene segnato sulla fronte dalla croce di Cristo Gesù.

Il dislivello dello scalino ci immette ad un livello spirituale superiore, che è la zona sacra dell'Iconostàsi. Le sette circonferenze racchiudono ruote ed esagoni, i sette sacramenti, di cui i due che liberano l'anima dal peccato (il battesimo e la penitenza) sono rappresentati da due ruote di

[3] Tra l'altro Jacopo, come i maestri predecessori e in primis Magister Paulus, aveva ricevuto l'influenza della scuola di Montecassino dove avevano operato i grandi maestri marmorari di Costantinopoli da cui tutta la scuola cosmatesca aveva preso insegnamento e si era poi ispirata.

granito grigio.
Due lastre intarsiate con il numero 8, ricordano il giorno ottavo, il giorno dopo il sabato, giorno della Risurrezione di Cristo e della Pasqua e ci avviciniamo sempre di più al luogo dove abita il "Santo dei Santi" (Sancta Sanctorum) e dove si vive la centralità del messaggio di salvezza.

Tra gli arredi abbiamo l'Ambone da cui si proclamava la Parola di Dio, costituita da una tribunetta posizionata sulla destra di chi entra, all'interno dell'iconostàsi. Era sostenuta da sei colonne e abbastanza elevata per rendere visibile il lettore che proclamava le letture. Vi si accedeva per mezzo di una scala in muratura[4] ed era racchiusa per tre lati da plutei, ora posti nel pavimento davanti al *martyrium* di S. Ambrogio, raccordati fra loro agli angoli dalle quattro colonnine, riutilizzate nel 1904 ad abbellimento dell'altare maggiore. A fianco dell'ambone si innalza il monolito della colonna tortile del cero pasquale. Addossata attualmente ad un pilastro della navata centrale, sosteneva il cero di Pasqua, che è il simbolo di Cristo risorto e luce del mondo[5]. Era sostenuta alla base da tre leoni e da una sfinge riutilizzati i primi due a decoro della cattedra vescovile e gli altri due presso la porta della sagrestia. Una scritta, riportata sul passamano riutilizzato poi nella transenna che recinge il persbiterio e l'altare, ricorda ancora oggi il nome dell'artista Paolo, il quale dalla bottega stessa dei Cosmati è definito un "grande":

---

[4] Gli amboni cosmateschi di scuola romana differiscono da quelli della scuola campana per il fatto che i primi erano grandi e formati da due scale laterali per accedervi, i secondi erano più piccoli, a cassetta e poggianti su 4 o più colonne con una piccola scaletta di accesso.
[5] Questo concetto espresso da Don Luigi è molto bello e racchiude lo splendore del lavoro cosmatesco di intarsio dei disegni geometrici a paste vitree che per mezzo degli splendidi colori e della fitta tessitura esaltava la "visione" del concetto di "luce del mondo" insito in Cristo risorto. Concetto che si ritrova nella bella frase di Antonietta Maria Bessone Aureli del suo libro "I Marmorari Romani": "Ebbri di splendore e di bellezza questi magnifici artisti ci lasciarono un'eredità di luce".

“ + HOC OPIFEX MAGNUS FECIT VIR NOMINE PAVLVS”

(quest’opera è stata eseguita dal grande artefice di nome Paolo).

Questa iscrizione è molto importante e rappresenta l’inizio della genealogia dei precursori delle famiglie dei Cosmati. Il lavoro fu eseguito durante il regno di Pasquale II, cioè dal 1109 al 1118. Le lastre erano integrate in quel tempo in un altare che racchiudeva le spoglie di S. Ambrogio martire; tale altare fu fatto costruire dal vescovo Agostino che ebbe la cattedra di Ferentino dal 1108 al 1110. E quindi dal 1108-1109 che si fa iniziare la genealogia dei grandi marmorari romani, precursori dei Cosmati, con questo famoso *magister Paulus* che ebbe quattro figli: Giovanni, Pietro, Angelo e Sasso i quali realizzeranno le prime grandi opere, come il distrutto ciborio della chiesa di S. Croce in Gerusalemme a Roma e quello di San Lorenzo fuori le mura che oggi costituisce uno dei più importanti esempi di quell’arte dato che si è conservato intatto (cosa rarissima).
Siamo quindi doppiamente felici e orgogliosi di avere un monumento di così grande importanza che rappresenta il punto d’inizio di un’arte che lascerà il segno indelebile della maestria e creatività degli artisti romani nel primo rinnovamento artistico e culturale della Roma e della Ciociaria dell’anno Mille.

Sempre riguardo alla datazione del pavimento della cattedrale di Ferentino sarà bene sottolineare quanto segue. Nel 1980 la studiosa Glass[6] tentava l’attribuzione del pavimento alla bottega del maestro Paolo sulla base di un confronto dei caratteri stilistici, come i vari disegni geometrici (le dimensioni e le tipologie delle tessere che formano i patterns, i colori, ecc.) per il fatto che nella Cattedrale si conserva la firma di Paolo e che la sua bottega coincide con il periodo di

[6] Glass D.F. *Studies on Cosmatesque Pavements* (BAR International series 82), Oxford, 1980, p. 66

costruzione della chiesa. Il ritrovamento del manoscritto del 1747 che riporta il testo della perduta lapide con il nome del maestro Iacopo invece, non solo smentisce l'attribuzione della Glass, ma posticipa la realizzazione del pavimento di circa un secolo! Questo esempio dovrebbe far riflettere sulla effettiva difficoltà ed improbabilità di correttezza quando ci si accinge ad attribuire e datare questi monumenti (pavimenti, cibori, amboni, ecc.) solo sulla scorta di elementi stilistici. Un errore di un secolo è significativo e rappresentativo di come, a distanza di tanto tempo, la bottega di Jacopo fosse ancora così strettamente legata stilisticamente a quella del capostipite Paolo. D'altra parte i patterns cosmateschi sono abbastanza ripetitivi già all'interno di una singola chiesa ed è ovvio che essi tentino a ripetersi da bottega a bottega, sebbene con stili e criteri applicativi personali che possono essere diversi per ciascun artista, ma che all'occhio di chi guarda questi lavori dopo quasi mille anni e dopo tanti rimaneggiamenti, possono facilmente confondersi e trarre in inganno.

Il ciborio è lo snello e maestoso baldacchino a copertura dell'altare maggiore, dove si svolge la seconda parte della Messa, concepito a forma di una tenda degli ebrei nel deserto. Sostenuto in alto da due ordini di eleganti colonnine e in basso da quattro grandi colonne in marmo cipollino, con capitelli finemente lavorati, è collocato al centro della chiesa. Esso rappresenta la ricostruzione del "*Sancta Sanctorum*" nel Tempio di Gerusalemme. Questo splendido monumento fu realizzato dall'artista Drudo del Trivio. Questo lo sappiamo grazie all'iscrizione che si legge ancora oggi nell'architrave interna del Ciborio:

Archilevita fuit Norwici hac Urbe Ioh(anne)s / Nobili ex gene(re); + Magister Drudus de Trivio / Civis Romanus fecit hoc opus

Per la data, Don Luigi riporta quella del 1230 mentre Enrico Bassan, in *Itinerari Cosmateschi*, riporta il 1240. Comunque

nel periodo in cui Giovanni di Ferentino era arcidiacono di Norwich (1231-1243). Lo stile richiama quello del ciborio di San Lorenzo fuori le mura del 1148 e addebitato alla scuola del maestro Paolo, ma con dettagli musivi e di decorazioni ispirate ad un “esuberante classicismo” (Bassan). Anche il cero pasquale, che Don Luigi reputa il più alto ed imponente del mondo, come anche alcuni reperti, viene attribuito a Drudo de Trivio.
Una cattedrale in Ciociaria importante, dal punto di vista cosmatesco, come le grandi basiliche paleocristiane di Roma in cui questi artisti sono stati comandati a tramandare la loro arte. Un dato questo che è verificato anche da quanto scritto dallo studioso Enrico Bassan[7] a proposito della cattedrale di Ferentino di cui descrivendo le transenne dell’iconostàsi, così si esprime: “*Queste transenne rappresentano, per precocità, caratteri tecnici e formali, attribuzione e datazione certa, una sorta di incunabulo dell’arte cosmatesca*”.

Pavimentazione cosmatesca della Cattedrale di Ferentino

Il visitatore che varca la soglia di questa cattedrale e si trova per la prima volta di fronte allo spettacolo di un pavimento cosmatesco, è certamente colto da stupore, ma anche da un senso di smarrimento davanti ad un’arte tanto vivace, multiforme e complessa. Anche se il visitatore non lo sa, il pavimento di questa cattedrale può a ragione essere già considerato una sorta di book dei motivi geometrici cui ricorrono spesso i maestri marmorari di Roma. Avendo la certezza della datazione del pavimento, cioè circa il 1203 e l’attribuzione certa al maestro Jacopo figlio di Lorenzo della famiglia dei Cosmati - del ramo di Tabaldo Marmoraro – si può tentare un approccio ad una sorta di catalogazione dei patterns principali utilizzati da Jacopo. La realizzazione di questo pavimento, che si colloca all’inizio del periodo dei veri Cosmati, rappresenta pienamente l’arte del pavimento

[7] Bassan Enrico, *Itinerari Cosmateschi, lazio e dintorni*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 2006 p. 78

cosmatesco. Anche se siamo agli inizi, ed alla fine di un periodo di transizione dal precosmatesco al cosmatesco, questo lavoro esprime un contesto di maturità artistica iniziale che raggiungerà il massimo splendore nei cinque decenni successivi, durante i quali i Cosmati realizzeranno la maggior parte delle opere più prestigiose che li renderanno immortali. Il maestro Iacopo, discendente e prosecutore della bottega di Lorenzo, raccoglie e trasmette, qui a Ferentino forse nel suo primo lavoro fuori dall'Urbe, tutti gli elementi di uno stile cosmatesco pavimentale ormai maturi, dalla scelta dei patterns delle *rotae*, delle *guilloche* e dei *quinconce*, interpretando le antiche tradizioni attraverso un vocabolario tecnico personale che ne esprime la propria identità culturale e artistica; un'arte volta alla completezza e ricchezza di varietà del disegno geometrico, introducendo poche varianti rispetto alle tradizioni e alle personali scelte dei motivi. E proprio la varietà dei patterns geometrici delle fasce rettangolari presenti in questa cattedrale fanno di questo pavimento cosmatesco uno dei più ricchi della Ciociaria, forse, e per certi versi, superiore perfino a quello di Anagni dove, seppure enorme in dimensioni, i patterns sono molto più ripetitivi, e in numero inferiore rispetto a quelli di Ferentino.
Come per quasi tutto il resto della chiesa, anche il pavimento ha subito modifiche e manomissioni. Così, pare che tutta la zona dell'ingresso sia stata soggetta a pesanti restauri, mentre più verosimile all'aspetto originale dovrebbe essere tutta la zona sopraelevata sul gradino centrale e quella del presbiterio. Quindi possiamo dire di poter avere una buona idea di come doveva presentarsi il pavimento (tenendo a debito conto l'erosione del tempo e l'incuria dell'uomo) subito dopo il lavoro del maestro Iacopo.

La fascia centrale è costituita da una serie di guilloche concatenate da fasce intarsiate, con al centro cinque dischi recanti figure diverse.
La prima ruota e il primo disco sono formati già da una complessa struttura geometrica, che offre un colpo d'occhio

meraviglioso e misterioso. I tasselli dei riquadri esterni richiamano il disegno della fascia circolare. Un motivo questo molto utilizzato dai Cosmati. Esso è formato dall'alternanza di quadratini di colore uniforme, dal bianco al verde e al rosso, con quadratini scomposti in 4 tessere triangolari uniti al vertice, dove in genere i colori sono scelti simmetricamente. L'effetto visivo che se ne ricava è molto bello e somiglia ad una stella ad otto punte inscritta in un quadrato. Questo pattern viene utilizzato indistintamente in fasce rettangolari con tessellatura ortogonale e in fasce circolari o curvilinee per le *rotae* o per i *quinconce*, con tessellatura curvilinea.

Fig. 1 Due file di *guilloche* nella fascia centrale

Il triangolo di Sierpinski

Uno degli aspetti affascinanti dell'arte cosmatesca, ancora in fase di analisi e studio, è quello dei probabili e possibili

significati dei patterns geometrici scelti per la realizzazione di pavimenti ed arredi delle chiese. Mi ha molto sorpreso, in ogni caso, scoprire recentemente un particolare certamente degno di nota. Una delle tecniche più utilizzate e più significative dei Cosmati è sorprendentemente vicina a quella che noi oggi definiamo "autosomiglianza" nella geometria dei frattali. Il termine indica l'indifferenza di alcune caratteristiche dei fenomeni non lineari nei confronti del cambiamento di scala. In parole povere, un triangolo equilatero, inscritto in un quadrato, può essere scomposto all'infinito con altrettanti triangoli di scala sempre più piccola, riproducendo per "autosomiglianza" la figura del pattern iniziale. Esistono figure che, sottoposte allo stesso procedimento un numero di volte a piacere, portano ad immagini sempre "frastagliate", cioè scomposte, come la figura di partenza. In alcune di queste, come l'insieme di Cantor, il triangolo di Sierpinski e il merletto di Van Koch, ogni parte contiene il tutto, cioè se ingrandiamo un dettaglio otteniamo esattamente l'immagine di partenza.

Questa proprietà geometrica, che appartiene oggi alla geometria dei "frattali" fu scoperta, per quanto riguarda "l'autosomiglianza" dei triangoli, da Sierpinski nel 1915, da cui prese il nome come "triangolo di Sierpinski". E' quanto meno sbalorditivo vedere come questa "geometria frattale" fosse stata anticipata dai Cosmati ottocento anni prima! Sebbene forse in modo casuale e inconsapevole. Fatto sta che essi sapevano bene che suddividendo il triangolo in altrettanti triangoli, potevano ricavarne figure autosimili fino all'infinito ed essi le riprodussero, per quanto la tecnica manuale lo

permetteva, almeno fino al primo e forse secondo livello, così come possiamo vedere nelle ruote della cattedrale di Civita Castellana (figura al centro) e in questa di Ferentino (figura a destra), dove si vede il "triangolo di Sierpinski" riprodotto in modo ancora più difficoltoso nei triangoli sferici che riempiono gli spazi tra i cerchi tagliati dal triangolo centrale. Fino ad oggi sembrava che la cattedrale di Civita Castellana fosse l'unica in cui i Cosmati riprodussero questa fenomenale figura geometrica, ma ci si ravvede che qui a Ferentino essi la utilizzarono più frequentemente che in altri luoghi. Inoltre, in questa ruota la similitudine viene ripetuta, al primo livello come nella prima figura a sinistra, anche nella fascia circolare che ingloba il cerchio centrale.

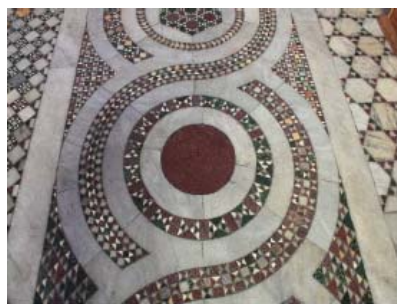
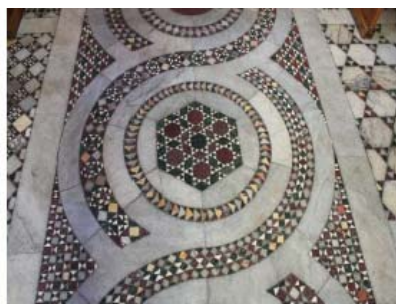
I successivi due dischi (fig. 2, 3), della prima serie di cinque, anche sono molto belli e decorati. Uno presenta un disco di porfido rosso ed una fascia circolare con un pattern costituito da quattro tessere triangolari opposte al vertice, rosse e bianche, di cui le due bianche sono scomposte in altre 4 tessere minori triangolari. Ogni figura è alternata con un piccolo listello rettangolare uniforme, rosso o verde. La ruota successiva (03), presenta un pattern geometrico di gran lunga più bello e complesso. Le fasce esterne presentano due motivi, a sinistra tre spazi, col bianco al centro, sono tassellati da piccoli quadratini disposti a 45° di vario colore; la fascia a sinistra presenta un disegno più complesso che determina come visione una losanga alternata a due quadrati disposti a 45°.

La losanga (04) è costituita da due tessere triangolari opposte al vertice, verde e rossa e di altre 4 tessere triangolari scomposte a loro volta in altrettanto 4 tessere triangolari, per un totale di 18 tessere per una sola figura! E 342 per fare questa sola figura per tutta la fascia….

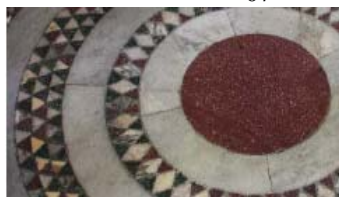
La fascia circolare centrale, sottile, è anch'essa molto bella e interessante, seppure più semplice. Una serie di triangoli scaleni consecutivi al vertice, soprattutto di giallo antico, alternati a due tessere triangolari scalene di verde antico.

Nella sua semplicità figurativa, questo lavoro doveva essere invece non poco difficile nella preparazione di tessere triangolari scalene di siffatte piccole dimensioni. La proprietà scalena di questi piccoli triangoli è facilmente verificabile, misurando i lati delle tessere (fig. 5).
La figura centrale del disco è bellissima e costituisce uno dei pattern più personali ed utilizzati dai Cosmati, sia nei pavimenti che negli arredi, in questi ultimi ad intarsi molto più fitti: un esagono regolare (fig. 7), e qui entra di nuovo in ballo la teoria dell'autosomiglianza geometrica. Qui la figura dell'esagono viene ripetuta 17 volte. I più evidenti sono gli esagoni interni delimitati da rombi verdi (rossi nella figura centrale) che formano una stella bianca a sei punte. Ogni punta è formata da 3 tessere bianche e una verde (o rossa). Al centro della stella un esagono uniforme di porfido rosso. Al centro l'esagono è verde antico. In totale questa figura è costituita da ben 230 tessere di cui 144 bianche (ne manca una triangolare), 59 verdi e 27 bianche. Immaginiamo che per realizzare un'opera simile i Cosmati avessero un cantiere di decine e decine di casse contenenti migliaia di tessere di tutte le figure geometriche di cui avevano bisogno.

Il quarto disco ripete il secondo nel centro con un porfido rosso, ma con decorazioni delle fasce esterne diverse. La prima, interna, a rombi bianchi e triangoli rossi e verdi; la seconda, esterna sulla sinistra, di tre righe di triangoli equilateri, disposte sfasate l'una con l'altra come si vede nella figura affianco. L'effetto ottico è molto bello. Da rilevare che le tessere sono per lo più triangoli equilateri, ma spesso esse hanno forme e dimensioni diverse a causa dell'adattamento delle stesse agli spazi in cui sono incastrate. In ogni caso, l'effetto visivo dall'alto non viene disturbato da queste imprecisioni "umane" ed è molto bello.
Il quinto disco (fig. 08) è ancora un esagono che comprende al suo interno diciotto piccoli esagoni, intervallati da triangoli scomposti in quattro tessere; mentre al centro è inserita una stella a sei punte realizzata con sei losanghe bianche di forma

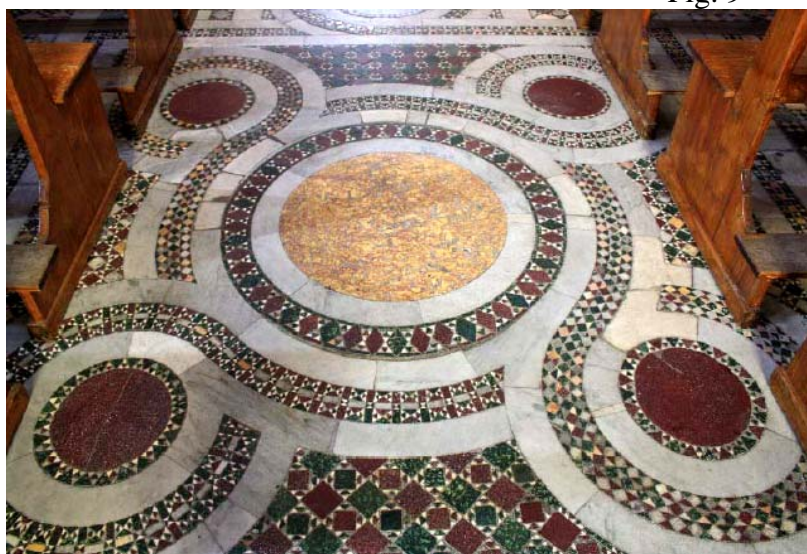
romboidale.

02 03

04 05

06 07

08

A questi primi 5 dischi, segue il *quinconce*, unico, maestoso, al centro della navata (fig. 9). I quattro piccoli dischi esterni di porfido rosso, sono elegantemente abbracciati da fasce che richiamano tutti i motivi geometrici presenti nei cinque dischi

precedenti, mentre al centro campeggia il bel disco grande di giallo antico. Gli spazi di riempimento tra i dischi esterni sono motivi geometrici che riprendono quelli del pavimento circostante.
L'eleganza visiva del disegno nella sua unità è indiscutibile. La bellezza che ne scaturisce riempie l'animo di piacere ed è percepibile negli occhi del visitatore attonito e meravigliato.
Prendiamo atto che la liturgia è un ruolo di primaria importanza nel monumento religioso, ma questi banchi che disturbano l'unità dell'armonia di una tale opera d'arte sono un elemento di fastidio che dovrebbe essere, se non del tutto eliminato, almeno ridotto al minimo.

Fig. 9

Dopo il *quinconce* si prosegue verso il gradino centrale con altri sei dischi, la cui bellezza d'insieme può essere vista nella fig. 10, ripresa dall'alto dell'organo a canne della chiesa. La maggior parte dei motivi geometrici delle fasce intorno ai dischi centrali, ripetono quelli della fascia precedente. Al centro vi sono due dischi di verde antico, mentre il primo è l'elegante rosso. Solo tre dei sei dischi centrali costituiscono motivo geometrico nuovo e possiamo vederli in dettaglio qui

sotto.

Fig. 10

Il primo (fig. 11 a sinistra) è forse il più elegante a livello visivo e riprende il motivo della fascia esterna dei triangoli alternati, allineati in modo sfasato su tre ordini di righe circolari concentriche. La perizia dei Cosmati nel realizzare questo tipo di pattern doveva essere ben elevata. Forse da lontano non ci si fa molto caso, ma per realizzare questo disegno sono state utilizzate tessere triangolari diverse. In particolare, nelle righe più esterne, dove la curvatura è più evidente, sono stati utilizzati triangoli simili a quelli sferici i cui lati non sono segmenti retti, ma curvilinei, in parte somiglianti ai triangoli di Reuleaux. Immaginiamo la tecnica e la perizia nell'intagliare e far combaciare queste tessere in un disegno così perfettamente incastrato. I Cosmati forse avrebbero potuto preparare il disco centrale in laboratorio (più comodamente) su uno spessore pavimentale intagliato per poi installarlo interamente nel tondo del pavimento.

Il disco al centro della fig. 11 è un pattern inusuale, costituito da quattro piccoli dischi di porfido rosso e verde ed un quadrato al centro disposto a 45°. I quattro piccoli tondi, insieme alle 4 tessere oblunghe tra essi, generano, geometricamente, negli spazi rimanenti, quattro quadrati "curvilinei" che ospitano al loro interno un quadrato contornato da 16 piccole tessere triangolari.

Fig. 11

Il successivo disco ospita al centro un tondo di porfido rosso inscritto in una stella a 5 punte ricavata dalle 5 tessere oblunghe disposte ai lati del tondino. Le punte della stella sono scomposte ognuna in 4 tessere triangolari. Le due fasce circolari (fig. 12b) richiamano i disegni dei triangoli e anche qui si nota il richiamo dell'autosomiglianza nella fascia più esterna. In questo caso, essendo stati riempiti gli spazi tra i triangoli, questi sono rettilinei e non curvilinei come nel caso precedente.

Fig. 12 a b

Proseguiamo verso l'altare. Salito il gradino centrale della navata, ci troviamo di fronte all'ultimo ciclo di *roate*, in una *guilloche* continua formata da sette dischi che nella fig. 13 si vede nel suo insieme. Quattro dei sette dischi sono uniformi e non presentano disegni geometrici. Il primo, di dimensioni più grandi, è grigio. Il secondo di porfido rosso. Il terzo disco presenta l'esagono con la stella a 5 punte vista prima. Il quarto e il sesto ancora un disco grigio e forse pavonazzetto, mentre il quinto e il settimo ripetono l'esagono "autosomigliante" visto prima. Anche in questo caso le fasce esterne si richiamano nei motivi geometrici, in qualche caso

con leggere varianti. Tra queste però se ne individuano due punti interessanti. Il primo è ancora il richiamo al disegno del triangolo di Sierpinski che in questa cattedrale sembra essere particolarmente evidenziato. Il secondo è il punto di incontro tra le ultime due fasce che abbracciano l'ultimo disco.

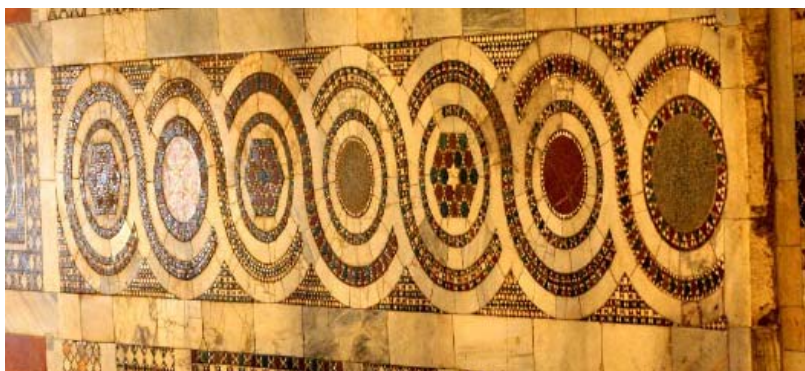
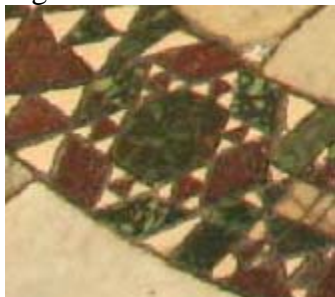



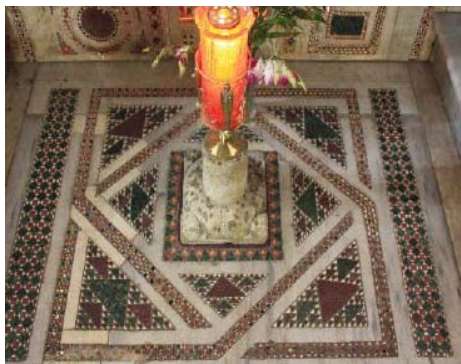
Fig. 13

Fig. 14

Nella figura 14 si vede il disegno esagonale di allaccio delle due fasce esterne all'ultimo dei sette dischi. La fascia di sinistra è formata da due ordini circolari di figure autosomiglianti di triangoli. Un esagono con inscritta una stella a sei punte che a sua volta contiene un esagono uniforme. La fascia di destra è formata da quadrati scomposti in triangoli alternati a tasselli.

Dopo la successione delle tre guilloche concatenate e formate rispettivamente da 5, 6 e 7 dischi ciascuna, siamo finalmente arrivati dinanzi all'altare del *Martyrium*, prima di salire al Presbiterio. Le due lastre, insieme a quella successiva e ai plutei del *Martyrium* di S. Ambrogio, non fanno parte dell'arredo e pavimentazione originale come intesa dai Cosmati. Queste furono riutilizzate e piazzate in questa posizione solo nel 1904. Don Luigi conferma quanto detto e ci dice di aver visto una foto in cui si vedono queste due lastre

posizionate erranti, in piedi, in una “stanza del vescovo” nella Cattedrale (si veda il capitolo successivo sui reperti cosmateschi nella cattedrale). Esse sono costituite da due *guilloche* separate e incorniciate in due riquadri rettangolari distinti (foto in basso a sinistra). Il disegno è molto bello ed elegante. La scorniciatura rettangolare mette in risalto la forma ad 8 delle *guilloche* che si presentano simili nelle fasce che avviluppano i tondi, ma con diversi livelli di sviluppo. L’uso quasi esagerato dell’autosomiglianza del triangolo di Sierpinski, la forma esagonale, la stella inscritta e l’esagono autosomigliante, rafforzano simbologie di importanza religiosa.

La prima *guilloche* ha la fascia esterna del triangolo di Sierpinski al primo livello. Il primo cerchio: triangoli, esagono e stella a 6 punte inscritta. Il secondo cerchio: un triangolo inscritto nel cerchio, con esagono inscritto e stella a 6 punte. I triangoli di riempimento esterni mostrano un triangolo di Sierpinski al primo e secondo livello, mentre le fasce rettagolari della cornice contornano l’esagono.

La seconda guilloche rafforza gli elementi della prima: stella, esagono e una profusione dell’autosomiglianza dei triangoli (figura di Sierpinski), inducendoci a pensare ad una qualche importanza specifica di queste figure geometriche per la simbologia e significati religiosi del monumento per i quali erano pensati. Molto bella qui la stella con inscritto un esagono di porfido rosso.

La figura a sinistra, mostra qualcosa di eccezionale. Don Luigi Di Stefano ha scritto che la tribunetta dell'ambone "era racchiusa per tre lati dai plutei, ora posti nel pavimento davanti al *Martyrium* di S. Ambrogio…".

Le tavole dei plutei che si intravedono in alto nella figura possono sicuramente essere quelle considerate da Don Luigi, ma la lastra centrale è abbastanza peculiare. Tuttavia, esso poteva verosimilmente costituire parte del rivestimento delle scale dell'ambone cosmatesco. Ad ogni modo, in questa lastra sembra finalizzarsi tutto il significato simbolico dei triangoli che qui sono rappresentati fino al secondo livello di autosomiglianza e in esclusiva in tutti gli angoli della lastra per ben otto volte (come per rafforzare il significato simbolico del numero 8 già evidenziato da Don Luigi nelle due guilloche precedenti). Questa lastra potrebbe costituire un *unicum* nell'arte cosmatesca della Ciociaria e forse in tutto il Lazio.
Nei due plutei sicuramente appartenenti all'ambone smantellato nel '600 e che sono qui stati riutilizzati per l'altare del *Martyrium* di S. Ambrogio, lo stile è quello più classico dell'arte cosmatesca per quanto riguarda gli amboni. Il fatto che si presentino molto usurati, dipende ovviamente dalle traversie a cui sono stati sottoposti dopo lo smantellamento del monumento a cui appartenevano in origine. Alcuni dettagli mostrano ancora la bellezza delle decorazioni e i colori vividi delle paste vitree.

Il Ciborio di Drudo De Trivio

Intorno al Ciborio si sviluppa una parte del pavimento antico, forse rimasto più o meno inalterato dall'opera dei Cosmati che

si presenta sempre nella consueta raffigurazione per rettangoli delimitati da listelli di marmo bianco di varie dimensioni.

Questo monumento firmato dall'artefice Drudo de Trivio, rappresenta una delle rare compiute opere di uno dei massimi artisti dell'architettura cosmatesca. Enrico Bassan scrive che il paliotto dell'altare, e quindi le relative decorazioni, apparterrebbero ad una terza campagna di lavori che i cosmati realizzarono all'interno della cattedrale. Mentre delle rifiniture degli architravi e delle colonnine che lo circondano, realizzate nella prima fase, ne parla come elementi di diversificazione stilistica, che nella cattedrale rispecchiano un "esuberante classicismo", rispetto al ciborio più simile che sta in S. Lorenzo fuori le mura a Roma. Non sappiamo però a che scuola e a quale artista addebitare le stupende decorazioni del paliotto le quali, seppure molto ricche, rispecchiano comunque lo stile sobrio e classico del resto delle decorazioni del Ciborio con una tecnica così elevata che può farci pensare solo alla maestria di uno dei grandi decoratori: o lo stesso Drudo, o ai Vassalletto che fecero la cattedra vescovile di Anagni.
In alto si trova la copertura a gabbia piramidale ortogonale, sviluppata su doppio ordine di colonnette. L'architrave finemente intarsiato e i capitelli marmorei finemente intagliati. Ovviamente, abbiamo la certezza che l'architettura del ciborio fu progettata e realizzata da Drudus de Trivio che l'ha firmata a grandi lettere, ma non possiamo escludere che gli intarsi a mosaico delle colonne e dell'altare possano essere opera di un altro maestro collaboratore di Drudus. Qui è evidente la fusione tra architettura cosmatesca, arte dell'intaglio del marmo (capitelli, altare, colonne) e intarsio

musivo. La questione se definire i Cosmati semplicemente "marmorari" o, più verosimilmente, "architetti" versati in tutta la scienza dell'architettura e dell'arte di lavorare i marmi e i mosaici, è stata analizzata con molti particolari in una recente pubblicazione[8] dedicata in modo specifico alla storia della bottega di Lorenzo. Dalle ultime considerazioni di Corrado Bozzoni, che cura la prefazione di detto libro, risulta che l'appellativo di soli "marmorari" per i Cosmati sembra essere troppo limitativo per una famiglia che ha realizzato anche opere di ampio respiro architettonico, come il portale di S. Maria di Falleri o quello della cattedrale di Civita Castellana e S. Lorenzo fuori le Mura in Roma, per non parlare dei chiostri in S. Giovanni in Laterano, Subiaco, S. Paolo fuori le mura ecc. In altri casi i Cosmati si sono firmati a più nomi quando sussistevano le collaborazioni tra diverse famiglie o all'interno di una stessa famiglia. Qui la firma è unica e lascia pensare quindi che tutto il ciborio, compreso i mosaici, siano opera dell'unico artista Drudus de Trivio.

Fig. 15 Dettagli del ciborio.

---

[8] Luca Creti, *In Marmoris Arte Periti. La bottega cosmatesca di Lorenzo tra il XII e il XIII secolo*, edizioni Quasar, Roma, 2010

Fig. 16. Dettaglio degli intarsi musivi del paliotto d'altare

Il pavimento attorno alla fascia centrale e i patterns

Prima di descrivere gli altri numerosi reperti presenti in chiesa, analizziamo i rettangoli che costituiscono la parte pavimentale del piano di calpestio prima del Presbiterio. Abbiamo visto che la caratteristica specifica e comune a tutti i lavori pavimentali cosmateschi è legata all'intento originale che prevede un progetto organico di uniformità dei disegni da realizzare, distinti per patterns dei motivi geometrici contenuti in rettangoli di dimensioni quasi standard e uniformemente distribuiti tutto intorno alla fascia centrale, che ha anche la funzione di suddividere simmetricamente la basilica al centro della navata principale. Spesso, una serie di 4 o 5 rettangoli di uguale lunghezza e larghezza, e disposti uniformemente, sono alternati a rettangoli di lunghezza minore o maggiore, come per spezzare l'andamento uniforme degli stessi, in corrispondenza delle navate minori per poi terminare anche in modo incompleto nei disegni in corrispondenza dei muri laterali della chiesa. La fascia centrale è quindi contornata da nove file di rettangoli di cui 3 ancora all'interno della navata centrale, la quarta si trova esattamente al centro delle basi delle colonne e dei pilastri al termine della navata centrale e le altre 5 sono nelle navate minori fino ad addossarsi al muro con dimensioni diverse e sostanzialmente inferiori, anche per fungere da compensazione delle diverse simmetrie della chiesa. Nella navatella di sinistra, dall'inizio della chiesa e verso il presbiterio, almeno una quindicina sono i rettangoli suppliti con pavimentazione moderna, mentre nella navatella

di destra, oltre ai moderni restauri e manomissioni, si vedono lunghe e numerose strisce pavimentali di listelli di marmo bianco e mattonelle di cotto rosso che si addossano alla parete in sostituzione dell’antico pavimento cosmatesco. Nell’immagine sotto, ripresa dall’alto della tribuna con l’organo a canne, si può notare la perfetta simmetria speculare delle fasce rettangolari rispetto alla fascia centrale. Inoltre, nella parte sinistra si intravedono alcuni dei riquadri suppliti con pavimentazione moderna.

La pavimentazione in cui la fascia centrale è costituita da una lunga serie di *guilloche* e dischi di porfido (anche se di diversa lunghezza e dimensione dei dischi centrali) alternata al centro della navata da una sola quinconce, la si ritrova anche nel pavimento delle cattedrali di Anagni e dei Santi Quattro Coronati a Roma. Per quanto riguarda l’ultima datazione del pavimento, essa è stata data da Luca Creti nel 2010[9] in base alla citata opera manoscritta ritrovata da Bruno Contardi nella Curia Vescovile di Ferentino e ad alcune considerazioni storiche relative al pontificato di Innocenzo III. In particolare, Creti immagina per Jacopo di Lorenzo la carica di “architetto di fiducia del Papa *a cui oltre che al litostrato, realizzato intorno al 1205, si deve quasi sicuramente anche parte della decorazione architettonica della cattedrale, troppo frettolosamente attribuita a* magister Paulus *o a Drudo de Trivio sulla base delle iscrizioni superstiti*”.

[9] Creti Luca, op. cit. pag. 96

Ma nessuno, finora, ha analizzato il pavimento dal punto di vista dei simpatici patterns geometrici utilizzati da Jacopo e che costituiscono nella loro grande varietà e nella piena maturità artistica della bottega marmoraria di Lorenzo, un campionario stilistico di base già abbastanza completo per una catalogazione dei motivi geometrici in uso presso le famiglie cosmatesche. E' anche da considerare che, spesso, diversi patterns geometrici presenti nelle pavimentazioni, venivano dai Cosmati riutilizzati nelle realizzazioni di fasce decorative e nelle stesse lastre di plutei per le recinzioni presbiteriali o per gli amboni, sebbene in questo caso l'intarsio musivo permetteva di realizzare gli stessi disegni con una complessità maggiore, utilizzando scomposizioni più fitte delle figure con tessere policrome minuscole, addirittura fino a soli qualche millimetro di grandezza.

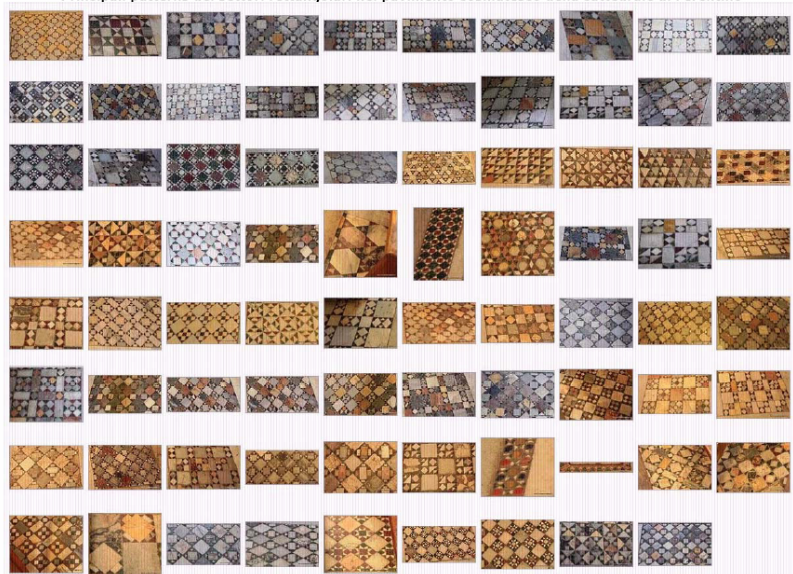
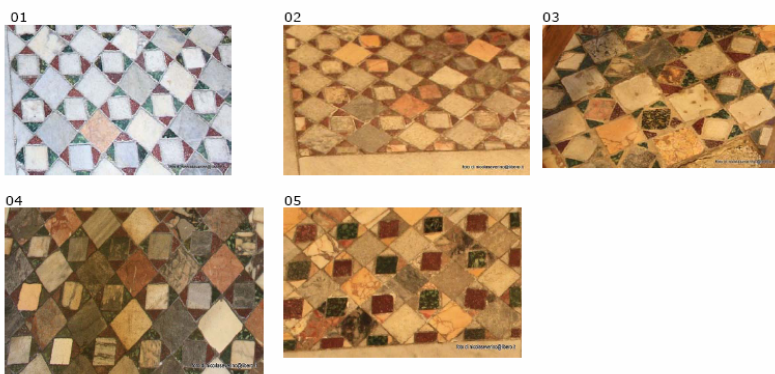
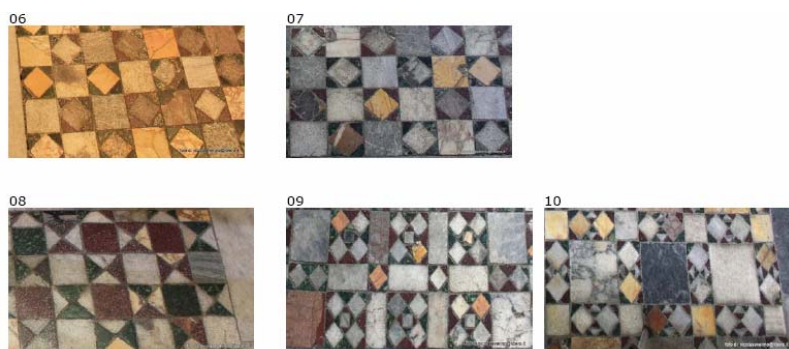
Principali patterns dei settori rettangolari nel pavimento cosmatesco della cattedrale di Ferentino

Nelle tabelle che seguono sono riportati 43 patterns geometrici diversi, tra quelli principali che ho visto, comprendendo anche alcuni di quelli utilizzati nelle decorazioni alla fascia centrale con le *guilloche* e il *quinconce*. Non voglio dare un numero preciso perché in questi casi è facile incorrere in errori di svista, aggiungendo possibili doppioni o dimenticandosi di qualcuno di essi, come si può vedere anche dalle immagini in cui alcuni motivi si ripetono, oppure hanno semplicemente dei colori diversi. Quindi possiamo dire che qui a Ferentino sono poco meno di una cinquantina i disegni geometrici diversi l'uno dall'altro, anche se spesso simili, utilizzati da Jacopo per realizzare questo bel pavimento cosmatesco. In questo caso specifico vi è una abbondanza di tessitura ortogonale diagonale a 45° dei motivi stilistici principali *ad quadratum* e *ad triangulum*. L'uso di tessere di dimensioni più o meno uniformi, se si esclude qualche rettangolo con tessere di dimensioni maggiori che richiamano lo stile dei pavimenti di maestranza cassinese,

prevale in buona parte del pavimento, mentre la fantasia dei disegni geometrici costituisce un buon inventario di base derivato certamente dall'esperienza dei primitivi pavimenti precosmateschi delle abbazie desideriane e dalla fusione di questi con gli stilemi più moderni utilizzati dalla scuola dei marmorari romani nelle grandi basiliche della capitale. Qui il *corpus* dei patterns della scuola marmoraria romana può definirsi già maturo e completo rispetto a quanto si aveva a disposizione circa un secolo prima, cioè nel 1108, quando *magister Paulus* operava per la prima volta in questa cattedrale. Questa classificazione può essere considerata di base perché molto ricca e varia e costituisce un preciso campionario utilizzato in gran parte anche nelle chiese paleocristiane di Roma e si ripetono quasi tutti nel pavimento della cattedrale di Anagni realizzato da Cosma nel 1231.
Un'ultima considerazione da farsi riguarda la policromia del pavimento. In generale, credo che la scuola cosmatesca abbia adottato un principio di policromia simmetrica nelle figure geometriche per cui le tessere colorate (sia nei pavimenti che nelle opere di arredi) dovevano rispecchiare costantemente (e possibilmente) una simmetria policroma ben precisa. Cosa questa che si rileva e si dimostra in parti di pavimentazione e decorazioni non manomesse da restauri e pervenuteci intatte da allora (come alcune parti di pavimento dell'abbazia di Montecassino ed altre chiese desideriane in ambito campano e in alcuni reperti di plutei, recinzioni e amboni). Questa simmetria policroma si riscontra difficilmente nelle opere pavimentali e decorative, manomesse soprattutto da antichi e frettolosi restauri. Molti dei patterns qui presentati, evidenziano questo difetto, mentre in origine essi dovevano regalare una visione policroma ben precisa, data dall'alternanza delle tessere colorate per una caratterizzazione generale di grande effetto visivo.

I 43 patterns che andiamo a descrivere, evidenziano bene anche l'arte di riutilizzare, con una certa fantasia, l'uso policromo delle tessere e il reimpiego delle stesse forme

geometriche, semplicemente alternandole l’una all’altra nei due modi di tessitura ortogonale a 90° e tessitura ortogonale a 45°. Infatti, in alcuni troviamo il semplice *ad quadratum* nei due modi di tessitura, in altri gli stessi patterns sono variati semplicemente aggiungendo una ripartizione di due o 4 tessere di riempimento nel solito modo di piccoli triangoli equilateri, di cui uno, quello centrale, risulta sempre bianco. E’ straordinario osservare come il semplice cambio di tessitura di una stessa configurazione geometrica, appaia sempre modulato e diverso nella sua visione generale, offrendo quindi la possibilità di riutilizzo delle stesse tessere disposte semplicemente in angolature che corrispondono generalmente a 90° e a 45° rispetto all’asse longitudinale della navata. Un repertorio molto ricco a disposizione dei maestri cosmati che qui, a Ferentino, ne hanno utilizzato una discreta parte con oltre 40 patterns diversi. Per fare un confronto, nel pavimento precosmatesco di Montecassino pure si contano più di una trentina di patterns diversi, molti dei quali simili o uguali a questi rafforzano l’ipotesi che la scuola cosmatesca romana deriva prettamente dalla scuola delle maestranze bizantine scelte dall’abate Desiderio per il rinnovamento della basilica abbaziale di Montecassino.

Qui sotto, possiamo vedere raggruppati i tipi di patterns più usuali della futura scuola cosmatesca e utilizzati da Jacopo nel pavimento della cattedrale di Ferentino in diversi stili. Nella prima tabella è riportata la cosiddetta tessitura ortogonale *ad quadratum* realizzata con tessere quadrate, rettangolari e triangolari, usate alternativamente in angolazioni diverse l’una rispetto all’altra, a formare una maglia a 45° disposta perpendicolarmente all’asse della chiesa.

Patterns elementari Tessitura ortogonale a 45° e 90° *ad quadratum*
01. Tessitura ad quadratum ortogonale a 45°. Una fila di quadrati bianchi disposti a 45° rispetto al bordo della fascia del disegno, alternati a quadrati ortogonali normali inscritti. Qui i colori sono abbastanza dinamici, con la prevalenza dei quadrati bianchi.
02. Tessitura ad quadratum ortogonale a 45° con alternanza di quadrati inscritti a 45°.
03. Come il n° 02 ma con policromie diverse.
04. Come il n. 01, ma con policromie diverse.
05. Come il n. 01 e 04, con prevalenza di quadrati inscritti a 45 di colore alternato rossi e neri.

06-07. Tessitura ortogonale a 90° di maglie semplici formate delle sole tessere quadrate ortogonali e disposti a 45°
08-10. Stessa tessitura con scomposizione alternata dei quadrati tramite impiego di altre tessere.

08. Tessitura ortogonale a 90°. Maglie formate da quadrati bianchi uniformi di eguale dimensione estesi longitudinalmente e alternati a quadrati composti con 4 triangoli interni variamente colorati. Motivo: si alternano ai quadrati uniformi bianchi, quadrati composti da 2 triangoli bianchi verticali al vertice e 2 triangoli colorati orizzontali al vertice. Seconda striscia, si alternano a quadrati uniformi colorati (rosso e verde) quadrati fatti di due triangoli bianchi orizzontali e due triangoli colorati (verde e rosso) verticali.
09. Tessitura ortogonale a 90°. Quadrati diagonali. Strisce longitudinali di grandi quadrati. Si alternano un quadrato bianco, un quadrato con croce interna diagonale formata da 5 quadrati e 8 triangoli di riempimento. Quadrato al centro con 4 triangoli. Rettangolo esterno bianco, ripetizione del quadrato precedente, ecc.

10. Tessitura ortogonale a 90°. Quadrati grandi e piccoli diagonali. Un quadrato grande è composto da quattro piccoli quadrati ai vertici, 4 listelli marmorei esterni con due quadrati diagonali interni e 10 piccoli triangoli di riempimento. Effetto visivo: i due quadrati sembrano sovrapporsi ad un terzo. Al centro un grande quadrato bianco.

Patterns complessi con tessitura ortogonale e maglie a 90°

11. Tessitura ortogonale a 90°. Quadrati. Tre grandi quadrati si alternano con tre strisce rettangolari. Un quadrato contiene 4 quadrati di cui due ne contengono altri 2 diagonali. Si alterna un quadrato uniforme e poi un altro come il primo. Ai quadrati riempiti si alternano rettangoli senza disegni; ai quadrati grandi uniformi, si alternano rettangoli con due quadrati diagonali interni.

12. Tessitura ortogonale a 90°. Quadri e rettangoli. A quadrati uniformi bianchi si alternano rettangoli con due quadrati interni diagonali ai cui vertici il riempimento è di 4 piccoli triangoli e ai lati di 2.

13. Tessitura ortogonale a 90° Frecce e quadrati. Due tipi di quadrati si alternano a 2 due tipi di rettangoli. Un quadrato bianco e un quadrato riempito con due quadratini diagonali e due triangoli al vertice con alla base due piccoli quadratini a formare una freccia. Il quadrato si compone in totale di 20 tessere. I rettangoli hanno due quadrati diagonali e uno senza.

14. Tessitura ortogonale a 90°. Quadrati bianchi e quadrati con 29 tessere. Un quadrato si compone di 4 quadrati diagonali ed uno orizzontale centrale. Riempiono gli spazi 24 tessere triangolari.

15. Tessitura ortogonale a 90°. Quadrati e triangoli. A quadrati grandi bianchi si alternano quadrati grandi neri con un quadrato diagonale e tassellati per il riempimento, alternativamente, con quattro quadratini e quattro triangolini bianchi. Il fondo nero contiene 12 tessere.

16. Tessitura ortogonale a 90°. Quadrati e triangoli. 1 fila di quadrati tassellati si alternano a listelli bianchi rettangolari. Sotto una fina di quadrati bianchi si alternano a listelli rettangolari tassellati con due triangoli e un quadrato diagonale per un totale di 7 tessere. I quadrati tassellati sono di due specie: "ad quadratum", con due quadrati bianchi e due neri con altri due diagonali; 2. due quadrati bianchi ai vertici e due triangoli bianchi. I primi hanno 12 tessere, i secondi 14.

17. Tessitura ortogonale a 90°. Qui sono aggiunti i listelli rettangolari bianchi e riempiti con due quadrati diagonali. I quadrati pieni contengono

due quadrati grandi orizzontali e due piccoli diagonali. Totale delle tessere: 12.

18. Tessitura ortogonale a 90°. Altro originale pattern, studiato anche nella moderna geometria dei frattali, è costituito da quadrati tassellati con 5 triangoli isosceli di cui uno grande e 4 piccoli, variamente colorati.

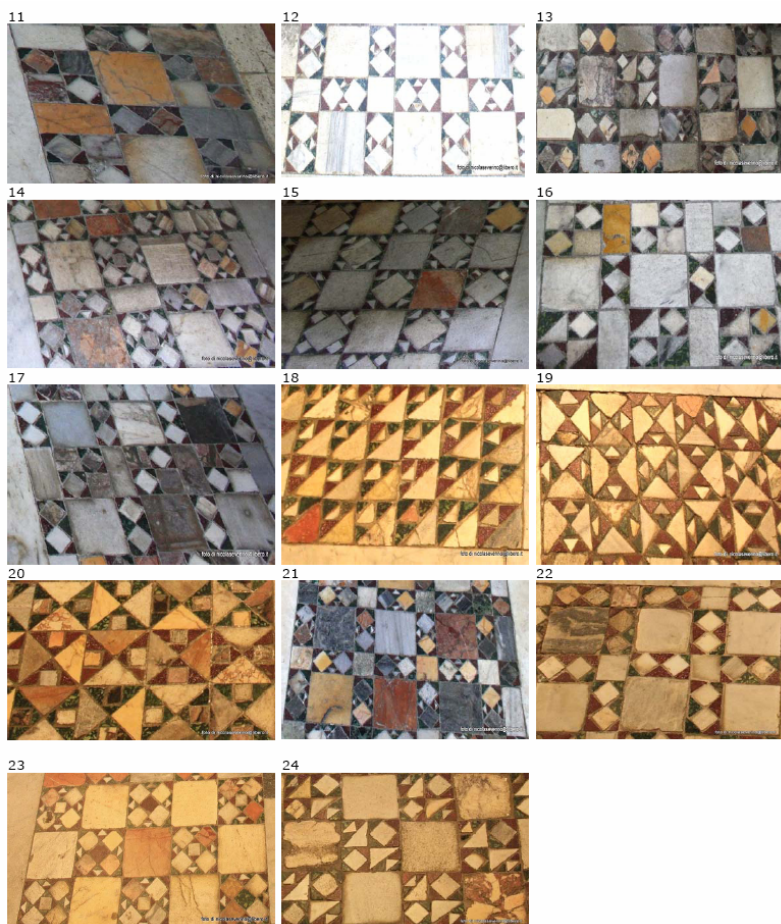
19. Tessitura ortogonale a 90°. Triangoli opposti al vertice. Un quadrato è formato da due grandi triangoli bianchi opposti al vertice che si alternano in verticale e orizzontale nei quadrati. Attorno a questi vi sono altri due triangoli tassellati con 4 tessere triangolari.

20. Tessitura ortogonale a 90°. Simile ad altri, al posto dei triangoli riempitivi ci sono due quadrati. Le tessere che li circondano sono triangoli. In totale 10 tessere in un quadrato.

21. Tessitura ortogonale a 90°. Ripetizione di uno dei pattern con l'aggiunta dei triangolini bianchi tra i quadrati diagonali.

22. Tessitura ortogonale a 90°. Simile al pattern precedente ma con policromie diverse e senza triangolini.

23. Tessitura ortogonale a 90°. Maglia con quadrati inscritti a 45° disposti a forma di croce con aggiunta delle tessere triangolari bianche di riempimento.

24. Questo pattern si è già visto sopra, ma in tessitura ortogonale a 45° senza l'alternanza di quadrati bianchi. Qui è ripetuto, con i quadrati bianchi, in tessitura ortogonale normale.

Patterns complessi con tessitura ortogonale diagonale con maglie a 45°

25. Alternanza di quadrati bianchi e figura geometrica di 5 quadratini disposti a forma di croce in senso ortogonale. 8 tessere triangolari fungono da riempimento rispettando un'alternanza policroma tra rosso e nero.

26. Un quadrato inscritto in una maglia a 45° in alternanza ad un quadrato inscritto allo stesso modo con i triangoli esterni scomposti.

27. Uno dei quadrati contiene una tessera triangolare verticale più due rettangolini sopra e sotto e due di lato.

28. Associa due tipi di disegni alternandoli a grandi quadrati diagonali bianchi o colorati chiari. Il primo disegno fa un quadrato diagonale con interno un quadrato orizzontale. Gli angoli sono riempiti da 16 piccoli triangoli. Il secondo quadrato è fatto di due piccoli quadrati orizzontali che stanno sopra e sotto a due piccoli rettangoli orizzontali. Gli spazi sono riempiti da 10 triangoli.

29. Quadrati e Quadratini. Quadrati bianchi diagonali si alternano a quadrati che contengono due quadrati diagonali destro e sinistro, e due quadrati orizzontali sopra e sotto. Questi quadrati si compongono in totale di 12 tessere.

30. Pattern come il n° 26, ma qui anche il quadrato ortogonale inscritto in quello a 45° è decorato con i triangolini esterni. Quadrati e triangoli. Quadrati diagonali uniformi si alternano a quadrati diagonali tassellati con un quadrato orizzontale e 4 triangolini bianchi. Le tessere triangolari attorno al quadrato orizzontale sono 16.

31. Da qui abbiamo le tessiture a 45° di maglie formate non dalla stessa figura ma da listelli di marmo che la contengono. Quadrati diagonali, angolati circa 45°. Quadrato esterno: Vi sono 4 listelli rettangolari di marmo bianco o giallo chiaro. Quattro quadrati che ospitano all'interno altri 4 quadrati e 4 piccoli triangoli. Quadrato interno: ospita un quadrato bianco e 16 triangoli di riempimento. Il motivo colorato prevede i triangoli bianchi con vertice che toccano il quadrato interno, gli altri sono di colore rosso e nero.

32. Pattern simile al n. 27 ma delimitato dai listelli.

33. Anche qui si ha la sola differenza dei listelli di marmo come cornice ai singoli quadrati.

34. A quadrati uniformi si alternano quadrati in cui è inscritto un quadrato ortogonale a 90° e un altro ancora a 45° e gli spazi di riempimento contengono 4 tessere triangolari ciascuno per un totale di 21 tessere per quadrato.

Patterns complessi a tessitura triangolare

40. Tessitura triangolare a 60°. Triangoli opposti. Una fila di triangoli

bianchi si alterna ad una fila di triangoli opposti colorati e tassellati con 4 tessere triangolari.

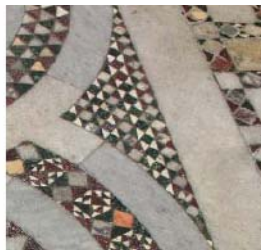
41. Tessitura triangolare . Esagoni e triangoli. File diagonali di esagoni uniformi sono riempite negli spazi da triangoli equilateri costituiti a loro volta da 4 tessere triangolari. Ogni triangolo ha al centro una tessere triangolare bianca coi vertici opposti.

42. Tessitura triangolare. Pattern molto complicato. Triangoli isosceli tassellati con esagono, triangoli e rombi. Al centro l'esagono chiaro. Totale delle tessere 22.

43. Tessitura mista. Bellissimo pattern che affianca e sovrappone dodecaedri costituiti nel loro interno da 6 tasselli rettangolari bianchi che conducono al centro ad un esagono uniforme bianco. Tra i listelli bianchi vi sono 6 triangoli isosceli formati da altre piccole tessere triangolari di colore bianco, verde e rosso. I triangoli bianchi sono composto in modo da essere quelli sui listelli orizzontali opposti al vertice gli altri due opposti alla base.

Motivi geometrici di decorazione delle fasce

Anche in questo caso si può dire che esiste un “campionario” o repertorio di motivi geometrici e di forme che li contengono a decorazione delle fasce centrali, delle *rotae* e dei quinconce. Vediamo alcuni esempi adottati da Jacopo di Lorenzo nel pavimento della cattedrale di Ferentino.

Fascia centrale, bordi esterni

Questi tre motivi sono ripetuti alternati su tutte e tre le fasce delle guilloche, mentre i motivi curvilinei che uniscono le *rotae*, sono più numerosi, pur ripetendosi alternativamente. Essi sono nove in totale e si possono vedere nelle immagini della tabella seguente.

Fascia centrale, motivi curvilinei delle guilloche

Il Cero Pasquale

Gesù diceva: “*Non si accende una lucerna per metterla sotto il moggio, ma sul candeliere, perché faccia luce a tutti quelli che sono nella casa*”. Nessuno meglio di Don Luigi Di Stefano, parroco della cattedrale di Ferentino, poteva esprimere meglio il significato di un simile monumento che è prima di tutto religioso, poi anche molto artistico per esaltarne il significato stesso. Così Don Luigi fa presente che “*è inconcepibile pensare ad un ambone senza la colonna del cero pasquale che è simbolo di Cristo risorto e luce del mondo*”. E così deve essere stato in tutte le chiese. Ma qui siamo ancora una volta di fronte a qualcosa di speciale. Innanzitutto, come lo stesso Don Luigi ci ha detto, questo è il più alto ed imponente cero pasquale d’Italia e forse di tutta la Cristianità. Esso è un monolito detto “colonna tortile” per via del suo andamento attorcigliato attorno al suo asse verticale ed è attualmente addossata ed ancorata ad un pilastro della

navata centrale. La colonna era originariamente sorretta da tre leoni e una sfinge riutilizzati, i primi due a decoro della cattedra vescovile, e gli altri due presso la porta della sacrestia. Anche queste sculture dovevano essere opera dell'artista che ha eseguito la colonna del cero pasquale. L'artista è nientemeno che il primo artefice, caposcuola dei cosmati e di tutti i marmorari romani: *magister Paulus*. Molte delle colonne per il cero pasquale erano firmate, così anche questa di Ferentino reca la prestigiosa firma che però è stata rimossa e riportata sul passamano riutilizzato nella transenna che recinge il presbiterio e l'altare. Quello che si legge è quanto meno emozionante:

HOC OPIFEX MAGNUS FECIT VIR NOMINE PAULUS
(quest'opera è stata eseguita dal grande artefice di nome Paolo)

Magister Paulus doveva essere un grande artista, venerato e stimato da tutti. Non abbiamo la certezza che la firma sul pluteo fu eseguita da lui in persona; infatti, alcune ipotesi porterebbero a credere che essa potrebbe essere stata realizzata dagli stessi Cosmati al tempo stesso in cui eseguirono la pavimentazione, per glorificare il nome del loro primo maestro e trasmetterlo a memoria imperitura. Ricordiamo per un attimo qui che, come abbiamo visto nel capito dedicato alla genealogia dei Cosmati, questo maestro Paolo era talmente venerato come un "grande" che i suoi quattro figli, tutti nomi eccellenti tra i primi marmorari romani, non unirono mai le loro firme insieme a quella del padre.
Così questo cero pasquale risulterebbe essere anche il più antico di tutti, tra quelli eseguiti dalle scuole dei marmorari romani, in quanto databile all'epoca in cui maestro Paolo eseguì questi lavori (probabilmente anche l'iconostàsi e l'ambone) nella cattedrale, cioè al 1108 o 1109. Di conseguenza, anche alcuni dei reperti appartenenti all'ambone e recinzione smontati e collocati presso la navata destra e nel

pavimento, dovrebbero essere tra i più antichi che si conoscano.

Fig. 17 La parte centrale del candelabro finemente intarsiata

Si noti come su ogni striscia guida siano riportati dei motivi sempre differenti. In questa sola immagine si scorgono 10 patterns di decorazione, uno per ogni fila.

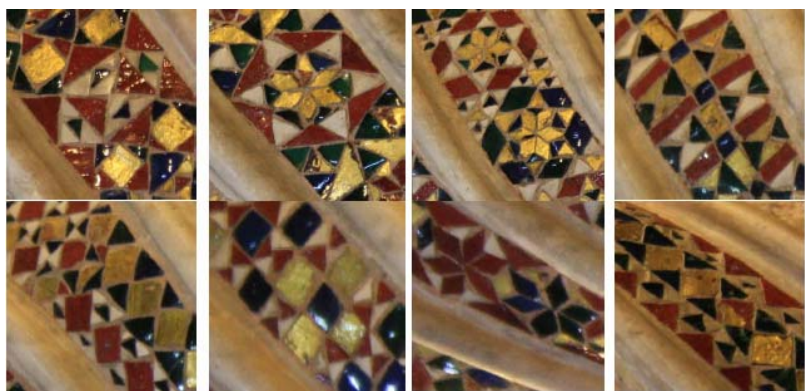



Fig. 18 Motivi geometrici musivi sul candelabro

L'analisi delle immagini della pagina precedente ci

permettono di dire essenzialmente tre cose. La prima è che accingendosi a studiare l'arte cosmatesca è necessario calarsi nei dettagli con una lente d'ingrandimento, perché i dettagli in un'arte così minuziosa sono come un libro aperto; la seconda è che, osservando i 16 patterns diversi riportati nella tabella sopra e che vanno a coprire quasi tutte le guide mosaicali della colonna tortile, è possibile farsi un'idea che i Cosmati dovevano avere un repertorio ben preciso, stabilito da studi progettuali preparati prima delle esecuzioni e di tutti i disegni di cui poi dovevano servirsi per l'esecuzione pratica; la terza è vedere come da un semplice confronto con una delle colonnine tortile del ciborio, si possa avvertire una notevole differenza qualitativamente artistica e di lavoro esecutivo tra questa è la colonna tortile del cero pasquale, ben più importante. Nella prima i patterns sono molto più semplici e la visione bella, ma molto più modesta; nella colonna del cero pasquale, è evidente il superamento di se stessi come maestri del mosaico cosmatesco, dove i colori più accesi delle paste vitree e i disegni, molto più complessi e minuziosi, dimostrano un impegno lavorativo molto più gravoso. Qui i maestri cosmati devono dare il meglio di loro stessi.

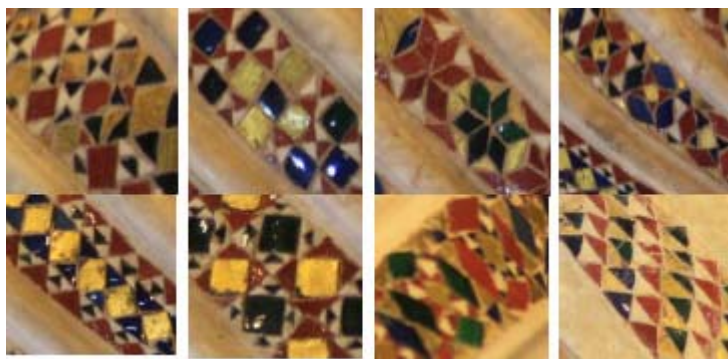



Fig. 19. Gli altri 8 patterns del candelabro

Nella figura accanto è interessante vedere una parte di un incavo che ha perso le tessere vitree e mostra i singoli spazi che dovevano accoglierle singolarmente.

La cattedra vescovile

"*Opera illustre* -, dice Don Luigi - *è anche la cattedra vescovile, posta rialzata al centro dell'abside in posizione dominante del presbiterio. La cattedra è l'icona plastica e visibile del Magistero dei Vescovi Ferentinati, onorata dalla presenta di tanti pontefici romani…*" e tra questi pontefici ricordiamo Papa Pasquale II, probabilmente legato a diverse opere cosmatesche nella Ciociaria visto che i suoi interventi sono coevi alla realizzazione di pavimentazioni di molte chiese della zona, come anche la chiesa e monastero di S. Domenico a Sora nella cui cripta si conservano tracce di primitivo pavimento cosmatesco. La cattedra in questione però risulta essere una mescolanza di parti originali antiche e rifatte moderne. Sembra, stando a quanto ci dice Don Luigi, che anche le decorazioni cosmatesche sono in parte originali e in parte supplite in tempi moderni. In ogni caso resta ben visibile la mano maestra degli artisti cosmateschi, probabilmente di quello stesso Drudo de Trivio che ha eseguito il Ciborio.

Cappella della navata destra

Era dedicata un tempo a S. Ambrogio martire. Qui troviamo un pregevole altare con paliotto cosmatesco di raffinata arte. Ma prima dell'altare troviamo ancora le tracce del pavimento con i consueti patterns, qui viene utilizzato la tessitura *ad triangulum* che produce il suggestivo effetto visivo esagonale. Una discreta omogeneità di simmetria policroma ci suggerisce

che il pavimento qui è stato rimaneggiato poco e giusto supplito nelle tessere mancanti in qualche parte, mentre la lastra di marmo al centro è postuma e penalizza il lavoro dei Cosmati interrompendolo bruscamente.

Il paliotto dell'altare è splendido ed è costituito da una guilloche orizzontale con tre cerchi e tre dischi di porfido, due rossi e uno verde. I motivi dei patterns richiamano quelli della pavimentazione della navata centrale. Il disco di porfido rosso con i triangoli allungati sembra irradiare luce come un sole, la fascia superiore rafforza la direzione dei raggi con la similitudine dei triangoli. Quindi l'angolo destro offre una decorazione *ad quadratum* e la fascia larga rettangolare l'elegante pattern di foglie che racchiude un quadrato e triangoli per terminare nella fascia decorativa esterna in una luce mista di giallo oro, rosso e nero.

Il paliotto d'altare della cappella nella navata sinistra presenta lo stesso motivo a guilloche e patterns del precedente. Mentre le decorazioni esterne sull'altare dovrebbero essere un'aggiunta moderna. Il pulpito o ambone è una "ricostruzione in stile" in quanto le colonnine originali furono destinate a decorazione dell'altare maggiore mentre i plutei sono stati posti nel pavimento davanti al martirio di S. Ambrogio.

Reperti e resti dell'Iconostàsi

Ancorati alla parete della navata destra, si trovano una ventina di reperti circa, quasi tutti proveniente dall'Iconostàsi smantellata nel 1693 dal "genio devastatore del barocco". Pezzi di grande rilievo facenti parte – come ricorda Don Luigi - di quella "recinzione" presbiteriale costituita da splendide e grandiose lastre di marmo, finemente ornate da intarsi a mosaico con disegni geometrici o con tondi disposti a forma di quinconce raccordati da cornici deliziosamente scolpite con rifiniture cosmatesche".

Nella pagina precedente, una serie di immagini della prima parte dei reperti nella navata destra, con alcuni dettagli dei cornicioni dell’Iconostàsi e i patterns delle decorazioni. Nell’ultima foto a sinistra si vede un dettaglio che mostra le parti mancanti delle decorazioni e lo strato su cui esse erano incassate. A destra invece un bel quinconce riunito da due lastre di cui è andato quasi completamente perduto il disco centrale.

La seconda serie di reperti esposta lungo la parete della navata destra della cattedrale è visibile nella pagina seguente. Nei due pezzi che formano il quinconce superiore è possibile vedere dettagli degli alloggi delle tessere decorative che sono andate perdute. Sono inoltre visibili ancora due pezzi di cornicione delle transenne presbiteriali.

Un reperto isolato ancorato ad uno dei pilastri della navata destra faceva forse parte di un pluteo dell’ambone con un bel disco grande di porfido verde al centro e due fasce decorative laterali molto belle ed eleganti. Nell’angolo in alto a sinistra,

la lastra presenta la parte iniziale di una iscrizione che recava la firma dell’artista che l’ha eseguita, ma purtroppo si legge solo l’inizio: “*hoc opus*”. Lo stile della scrittura è diversa rispetto alle altre due firme lasciate dai maestri Drudo de Trivio sul Ciborio e di *Paulus* sul pluteo destro della recinzione presbiteriale, fatta postuma però dai cosmati. Non potremo sapere quindi chi fu l’artefice a firmare questo antico reperto.

Tra gli ultimi reperti conservati nella cattedrale di Ferentino troviamo una bella acquasantiera su colonnina tortile ingabbiata da una struttura in ferro e ancorata al pilastro. Nella foto si vede il dettaglio della decorazione della colonnetta che richiama lo stile delle colonnine del ciborio di Drudus de Trivio.

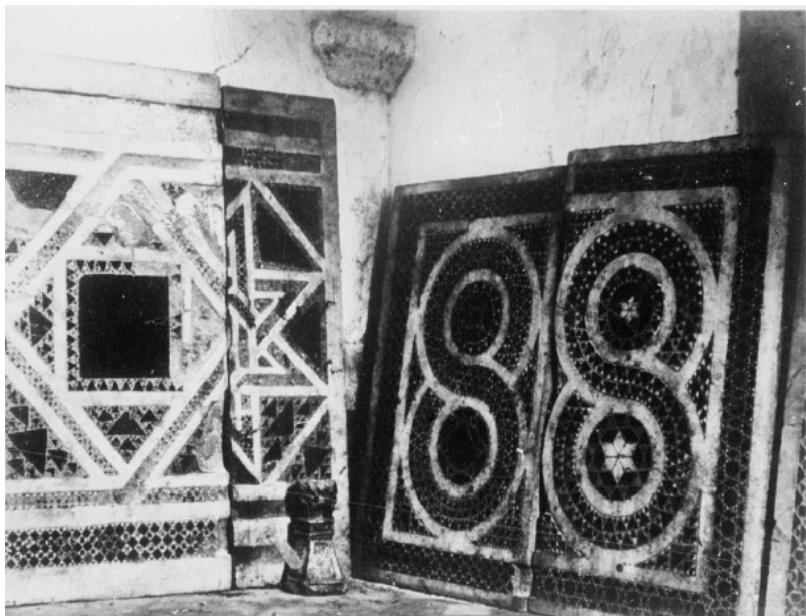
Reperti cosmateschi nella cattedrale

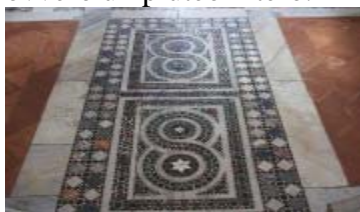
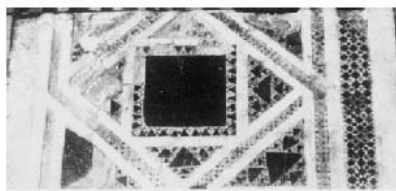
Un reperto cosmatesco si trova chiuso in una cassa di legno. Si tratta di un’altra colonnina tortile che potrebbe essere appartenuta al pulpito e variamente decorata con tessere dai color molto accesi. Anch’essa si trova ancorata per mezzo di una gabbia di ferro ad un altro pilastro nei pressi dell’acquasantiera.

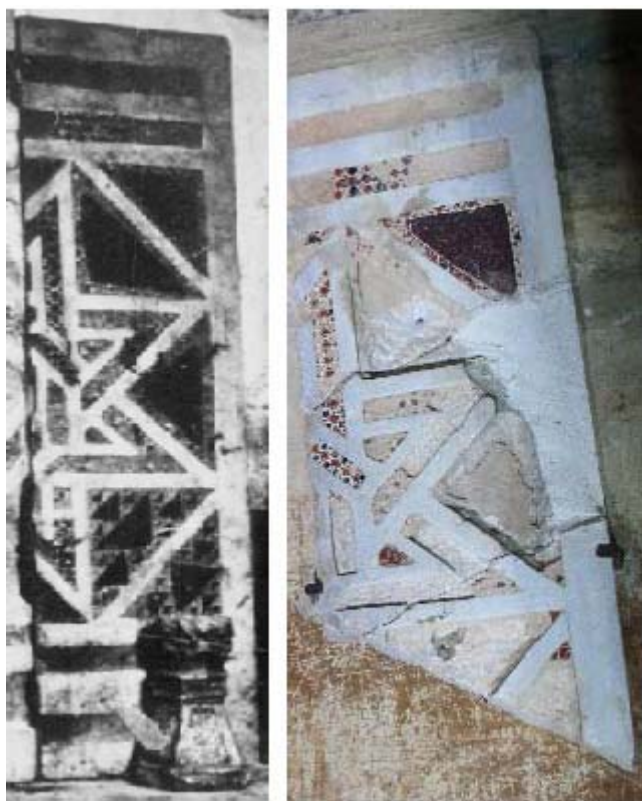
La colonnina dell’acquasantiera poteva essere forse una delle colonnette della struttura delle scale del pulpito, in quanto molto simile a quelle riutilizzate nel 1904 per abbellire l’altare. Ma la colonnetta tortile chiusa nella cassa di legno ha delle peculiarità che non si riscontrano nelle altre, come il tenue colore azzurro delle tessere triangolari della decorazione centrale. Esse non si vedono in nessuna delle colonne tortili presenti nella cattedrale, né nel Ciborium, né in quelle rimanenti del pulpito smontato.

Altri reperti erratici nella cattedrale, uno dei quali recava una firma di cui purtroppo non si legge il nome.

Tracce di memorie cosmatesche

Ad integrazione del capitolo precedente, relativo alla cattedrale cosmatesca di Ferentino, riporto in queste pagine alcune tracce della memoria di reperti cosmateschi che furono presenti nell'edificio religioso, alcuni dei quali furono reimpiegati, come vedremo, nella pavimentazione.
Una foto in particolare, scattata prima del 1940, mostra come nella cattedrale, addossati ad un muro, vi erano dei reperti che oggi ancora si trovano più o meno esposti allo stesso modo, ma certamente in condizioni di conservazione molto diverse.
Il confronto fotografico permette di avere un'idea chiara in merito.

Nella foto sopra, scattata prima del 1940, si vedono tre reperti cosmateschi importanti. Essi dovevano appartenere a plutei di un grande ambone o a transenne presbiteriali smantellate. Le due guilloche sulla destra sembrano formare un unico pezzo, rotto al centro secondo un taglio verticale. Esse invece sono state reimpiegate nella pavimentazione della cattedrale, quindi

dopo il 1940, e installate separatamente in successione, una sotto l'altra, nei pressi del presbiterio, come si vede nella foto qui a sinistra. In particolare si riconosce la stella bianca nel disco della guilloche inferiore. Ovviamente i contorni sono stati rifatti e restaurati. La foto sopra non permette di vedere bene i dettagli delle tessere marmoree, ma pare di capire che le lastre fossero complete in ogni loro pezzo. Non si capisce, invece, per quale motivo esse siano state separate e installate nel pavimento una sopra l'altra, mentre nella foto appare evidente che esse erano insieme formando un solo pezzo, ovvero un pluteo intero.

Dalla stessa foto in bianco e nero vista sopra, preziosa per quanto riesce a darci memoria di questi reperti, si vede il primo pezzo sulla sinistra. Esso è la parte originale ed incompleta della lastra che è stata montata, quindi sempre dopo il 1940, dinanzi al *ciborium* nel luogo denominato *Martyrium*, dove è il sepolcro del martire Ambrogio. Mettiamo a confronto il particolare delle due immagini e vediamo le differenze.

Del reperto originale si vede bene solo la parte centrale e si nota che la lastra marmorea è tagliata negli angoli della parte superiore e inferiore, rimanendo incompleto il disegno geometrico del quadrato diagonale. Si vede bene in che condizioni era il reperto, prima del 1940 e se ne deduce che per buona parte esso è stato praticamente rifatto *ex novo*. Quasi totalmente scomparse le decorazioni dei due triangoli,

superiore e sinistro, che contornano il quadrato centrale, fatto di una lastra di porfido rosso antico. Quasi totalmente scomparse anche le tessere dei triangoli esterni superiori che contornano il quadrato diagonale, ad eccezione di quello in basso a destra. Le fasce dei lati del quadrato diagonale sono parzialmente intatte e meglio conservata è la parte destra, compresa la fascia esterna laterale.

L'ultimo reperto della foto antica è un frammento di lastra marmorea, anche questa sicuramente appartenente ad uno degli amboni o alle transenne del presbiterio, in cui si vede bene una metà del disegno di una stella ottagonale, esattamente nello stile di come Vassalletto II l'aveva disegnata sul dossale della cattedra vescovile e nel reperto conservato nel museo lapidario, entrambi nella cattedrale di

Anagni. Questo reperto non esclude che Vassalletto II abbia lavorato anche a Ferentino, per gli arredi liturgici della cattedrale. Magari il candelabro per il cero pasquale, potrebbe essere suo, anche se non firmato.
Dalla prima foto, anteriore al 1940, si vede un reperto che conserva ancora molte delle sue caratteristiche. La foto moderna, di sinistra, scattata dall'autore nel settembre del 2010, mostra la perdita di tutti questi dettagli e la rottura del frammento nella parte inferiore. Nella foto in bianco e nero, si vede la parte inferiore destra che mostra due figure geometriche che riproducono il triangolo di Sierpinski, purtroppo scomparsi nella foto di destra, così come le decorazioni dei triangoli superiori, eccetto quello destro che mostra ancora la tessera di porfido rosso e parte delle decorazioni.
Il frammento si trova oggi ancorato al muro della navata destra della chiesa, ma sotto sopra rispetto alla foto antica. In questo caso ho dovuto ribaltare la foto a colori per fare in modo che i due reperti fossero orientati in modo equivalente.

La Cattedrale di Ferentino è dunque davvero quello scrigno d'arte cosmatesca della Ciociaria che viene reputata seconda solo alla grandezza dello splendore del duomo di Anagni. Ma, in realtà, non mi sento di dire che quest'opera sia seconda a quella di Anagni, perché entrambe conservano un patrimonio artistico dei Cosmati che è di pari livello. Mentre però la cattedrale di Ferentino vanta la firma e l'opera del capostipite dei maestri cosmati, cioè Magister Paulus, e quindi il primato dell'opera cosmatesca più antica, la cattedrale di Anagni si attesta seconda, cronologicamente parlando. Anche il pavimento di Ferentino, datato attualmente con una certa precisione, come si è visto, attorno al 1205, è anteriore di almeno qualche decennio rispetto a quello di Anagni. La prima vanta l'eccezionale ciborio di Drudus de Trivio, la seconda il bellissimo trono vescovile di Vassalletto. Ma la cattedrale di Anagni è forse più famosa per via del ciclo di affreschi presenti nella cripta e forse conserva un patrimonio

di reperti cosmateschi certamente più vasto ed importante rispetto a quelli di Ferentino. Perciò, vale, a mio avviso, la definizione di Enrico Bassan per la cattedrale di Ferentino di "incunabulo dell'arte cosmatesca", ma della stessa importanza della cattedrale di Anagni.

CORPUS DI STUDI COSMATESCHI
ITINERARI COSMATESCHI NEL BASSO LAZIO
E ALTA CAMPANIA

VOL. 1
LA CATTEDRALE DI FERENTINO

Nicola Severino
Via Lazio 9
03030 Roccasecca (FR)
nicolaseverino@libero.it www.cosmati.it
Febbraio 2011